Performa

BENZILE DESENATE ȘI CANONUL POSTMODERN

ION MANOLESCU

NU TE SPERIA, ANCA. DOMNUL ESTE PROBABIL CONTROLORUL. A PIERDUT CLEȘTELE DE PERFORAT BILETELE ȘI SE FOLOSEȘTE DE JUCĂRIA ASTA!
EXACT!

CARTEA ROMÂNEASCĂ

Foto: I. Manolescu

Ion Manolescu s-a născut pe 15 aprilie 1968, la Bucureşti. Este conferenţiar doctor, activînd în Departamentul de Literatură Română de la Facultatea de Litere din cadrul Universităţii Bucureşti. A beneficiat de burse oferite de New Europe College, 1996-1997, Netherlands Institute for Advanced Study, 1998, New Europe College-LINK, 2005-2006, *Wissenschaftskolleg zu Berlin*, 2010. Dintre volumele publicate, amintim: *Noţiuni pentru studiul textualităţii virtuale* (Ars Docendi, 2002); *Videologia. O teorie tehno-culturală a imaginii globale* (Polirom, 2003), Premiul Asociaţiei de Literatură Generală şi Comparată din România (2004); *O lume dispărută. Patru istorii personale urmate de un dialog cu H.-R. Patapievici* (coautor, Polirom, 2004); *Explorări în comunismul românesc* (coautor, vol. I-II, Polirom, 2004-2005), Premiul revistei *Cuvîntul* (2006); *Derapaj* (roman, Polirom, 2006), Premiul special al revistei *Observator Cultural* (2007), Premiul revistei *Tomis* (2007), Premiul *Vladimir Colin* (2008), Menţiune internaţională KulturKontakt şi Bank Austria Literaris (2008).

Performa

Colecție coordonată de Mădălina Ghiu

www.cartearomaneasca.ro
Editura CARTEA ROMÂNEASCĂ
București, Calea Victoriei nr. 115, sect. 1

© 2011 by Editura POLIROM

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României:
MANOLESCU, ION

Benzile desenate și canonul postmodern / Ion Manolescu. – București: Cartea Românească, 2011

ISBN: 978-973-23-2930-6

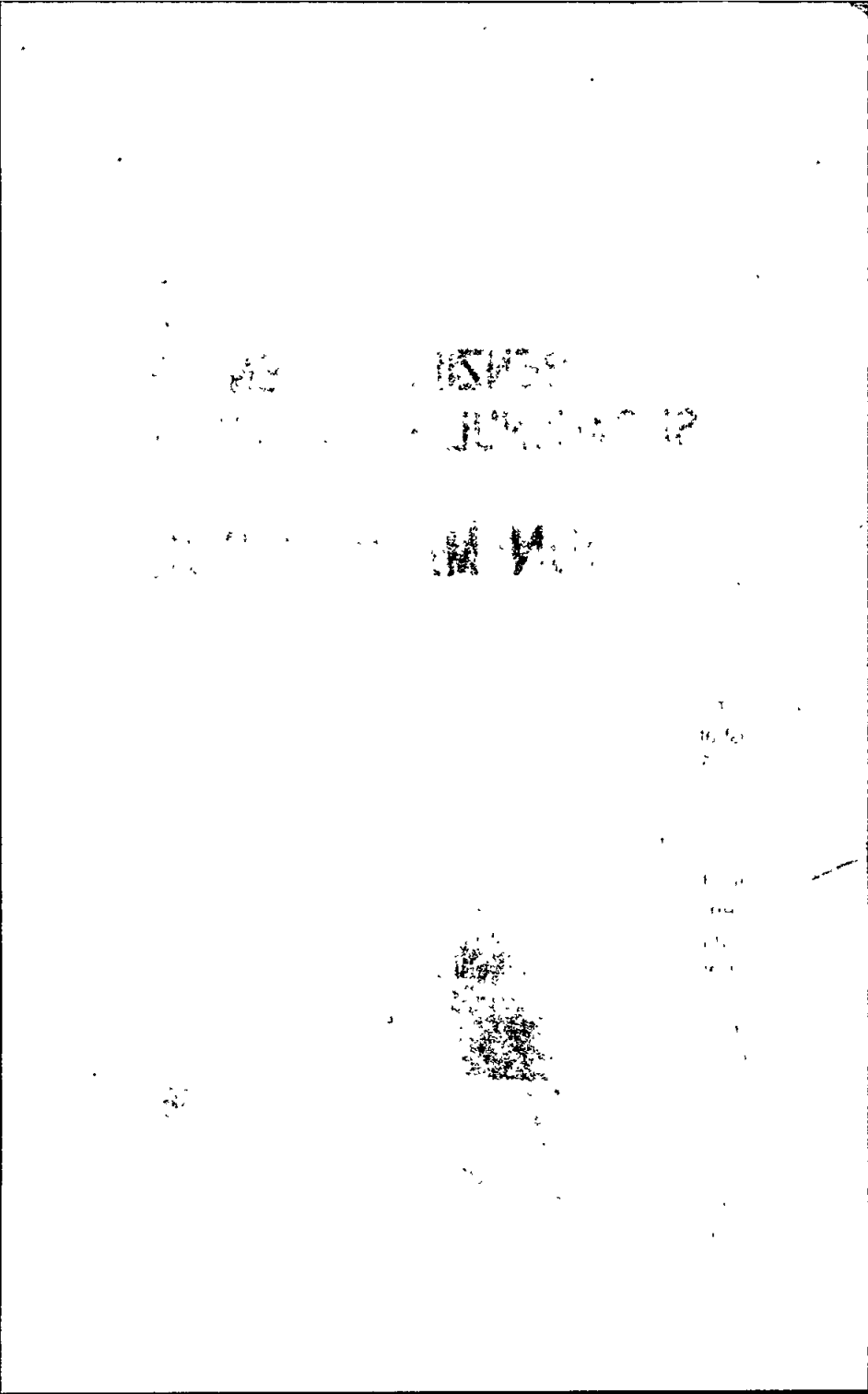
741.5 Benzi desenate

Printed in ROMANIA

BENZILE DESENATE ȘI CANONUL POSTMODERN

ION MANOLESCU

CARTEA ROMÂNEASCĂ
2011



Interfață.
Pentru o bibliotecă virtuală

V-ați gîndit vreodată la un canon flexibil și tolerant? Un canon multiplu, care să fie la fel de primitor ca raftul de librărie și la fel de divers ca arhivele de Internet? Ați conceput, măcar o dată, o bibliotecă virtuală, în care să intre marile (dar și micile) preferințe ale umanității? Și, dacă ați proiectat un astfel de laborator imaginar, i-ați văzut acolo, unul lîngă altul și cu drepturi egale, pe Noica și Corto Maltese, Marin Preda și Astérix, Cărtărescu și Garfield, Sebastian A. Corn și Pif?

Dacă răspunsul este *da*, atunci înseamnă că *Benzile desenate și canonul postmodern* vi se adresează; dacă e *nu*, volumul s-ar putea să vă ajute să vă răzgîndiți.

Benzile desenate și canonul postmodern cuprinde articole de istorie literară, cronici și studii de teorie literară și culturală grupate sub semnul *culturii de consum* și al *noului canon constituit în a doua jumătate a secolului 20* (denumit *postmodern* și considerat pe criterii deopotrivă *estetice* și *sociologice*). Pornind de la ideea că atît conceptul de literatură, cît și cel de canon literar / cultural s-au modificat semnificativ în epoca postmodernă, în sensul întrepătrunderii și al dizolvării diferitelor paliere estetice și sociologice (cult / trivial, „înalt" / „jos", elitist / popular, majoritar / minoritar, disciplinar / interdisciplinar), am orientat cercetarea în două direcții: cea *paraliterară*, avînd în centru analiza benzilor desenate și cea *tehno-culturală*, axată pe studiul formelor virtuale ale literaturii. În felul acesta, cititorii se pot familiariza cu *noul concept de literatură* care stă la baza canonului / canoanelor postmoderne: un concept

alternativ, hibrid, pluralist, dinamic, maleabil, permisiv, democratic și, mai ales, *deschis*.

Noul concept de literatură, operant în spațiile culturale și civilizatorii occidentale în urma unor lungi procese de negociere academică și publică, ar putea da naștere și la noi unui *canon cu geometrie variabilă*. Constituit prin interacțiunea de *tensiuni artistice deschise* și de *fluxuri iradiante de valoare socio-estetică*, acesta ar fi pregătit să primească opere și autori pînă acum socotiți incompatibili și să acomodeze preferințe culturale diverse, contradictorii sau chiar antagonice. Un astfel de canon i-ar plasa, în aceeași circulație a valorilor autohtone, pe autorul de benzi desenate istorice Sandu Florea lîngă scriitorul de nuvele istorice Negruzzi și pe desenatorul Viorel Pîrligras lîngă autorul schițelor pe care le-a transpus în album: I.L. Caragiale.

Prin zonele de interes pe care le valorifică, *Benzile desenate și canonul postmodern* încearcă să acopere gusturi, așteptări și niveluri de receptare nuanțate: cronici de întîmpinare ale unor *best-seller*-uri românești și universale, articole de teoria imaginii (aplicate benzii desenate, desenului animat sau videoclipului), studii de istoria literaturii (vizînd redefinirea noțiunii și o reevaluare a cîmpului cultural autohton), manifeste și articole programatice (în care sînt demontate o parte dintre prejudecățile sistemului critic românesc, înainte și după 1989). Prin contactul între propriile sisteme de valori și cele care se degajă din manuale, dicționare, antologii, istorii sau monografii, cititorii volumului pot ei înșiși ilustra o perspectivă culturală alternativă. O perspectivă în care valorile estetice și cele sociologice coexistă, iar autorii și operele relevante ale celor două circuite (acum reunite) nu se mai exclud reciproc: Călinescu și Tolkien, *Amintiri din copilărie* și *Beavis & Butt-Head*, Patapievici și C. Arnal. Amatorii de pariuri culturale vor găsi în *Benzile desenate și canonul postmodern* nu numai schița imprevizibilă și deseori fluctuantă a fenomenului literar autohton după 1989, dar și pronosticurile autorului, cu gradul lor de realizare sau eșec.*

* Apărute inițial în reviste culturale autohtone și într-un volum de popularizare a literaturii române în SUA, articolele și studiile din această carte sînt republicate cu cîteva minime revizuiri și completări

Polemică față de inerțiile gîndirii culturale elitiste, ca și față de spiritul estetic conservator, cartea adresează cîteva provocări intelectuale diferitelor categorii de cititori. Publicului nespecializat, îi expune o radiografie a amestecului de genuri care îl asaltează de pe tarabe, din vitrinele librăriilor sau din pixelii ecranului televizorului. Istoricilor și criticilor literari, le sugerează că disciplina / profesia lor nu mai înseamnă astăzi, la începutul secolului 21, stricta analiză *literară* a unei cărți sau a unei epoci. Profesorilor, studenților și elevilor susținători ai specializării fixe, le oferă o alternativă la opțiunea didactică istoricistă (necesară, dar mecanică și incompletă), prin recursul la instrumentele teoriei interdisciplinare. În fine, teoreticienilor literari, le întărește convingerea că textul și imaginea au devenit, în noua așezare postmodernă a valorilor, actori nedespărțiți ai scenei culturale.

Atît publicului convins de necesitatea respectării „adevăratelor", „marilor", „eternelor" valori, cît și celui dispus să susțină cauze estetice „mici", „periferice", „pasagere", volumul *Benzile desenate și canonul postmodern* le propune o (re)negociere a propriilor gusturi și prejudecăți. În fond, nici o bibliotecă virtuală care se respectă nu poate fi construită după un singur plan.

Autorul le mulțumește tuturor celor care au sprijinit apariția volumului: Mădălina Chiu, Marius Leștaru, Silviu Lupescu, Puiu Manu, Dodo Nița.

Autorul

(cu precădere, actualizări de informație bibliografică). În cazul citatelor din ediții străine, ele au fost traduse în limba română, pentru a le face accesibile publicului larg.

Imagini ale culturii populare

Scurtătura semnificativă

Accepțiunea istorică a termenului *literatură* oferă numeroase surprize cititorului de astăzi. În Europa secolului al XVI-lea, cuvîntul desemna, în general, știința și, mai exact, cultura enciclopedică a unei elite intelectuale: literații. Începînd cu secolul al XVII-lea, științele se separă treptat de litere; mai întîi științele naturii, apoi cele umaniste și tehnice. Termenul își pierde extinderea inițială și nu mai poate fi aplicat oricărui text. În consecință, rămîn literare acele texte al căror scop nu este nici științific, nici tehnic, ci estetic. În același timp, el cîștigă în claritate și precizie: în secolul al XVIII-lea, în momentul cînd speciile prozei (și în special romanul) egalează virtuțile poeziei, cuvîntul literatură servește ca numitor comun pentru proză și poezie. Ce se întîmplă, însă, în cazul *paraliteraturii?* Unde s-ar afla locul acesteia, într-un tablou și așa imprecis al literaturii „mari"?

Paraliteratura nu ar trebui confundată cu literatura „proastă", chiar dacă, pentru conservatori, noțiunea acoperă specii de natură „discutabilă" și valoare estetică „slabă" sau „nulă", cum ar fi romanul polițist, SF-ul, romanul popular, foto-romanul sau banda desenată. De altfel, întîi reticentă, critica literară occidentală a acceptat în cele din urmă evidența că o parte dintre aceste genuri / sub-genuri (de exemplu, romanul polițist sau *science-fiction*-ul) a produs deja capodopere, nume ca Hammett și Chandler, în primul caz, Orwell și Huxley, în cel de al doilea, devenind clasice atît pentru *paraliteratură*, cît și pentru așa-numita *literatură „mainstream"* (sau de „flux principal"). Ajunsă un bun colectiv al vocabularului critic, sintagma de *literatură mainstream* a fost introdusă în spațiul teoretic

autohton de către Florin Manolescu, în volumul *Literatura S.F.* (1980).

În cadrul lucrărilor colocviului dedicat paraliteraturii, desfășurate în 1967 la Centrul Cultural Internațional din Cérisy-la-Salle și reproduse în volumul coordonat de Noël Arnaud, Francis Lacassin și Jean Tortel, *Entretiens sur la paralittérature* (1970), Jean Tortel observa că, de fapt, toate mijloacele de acțiune asupra masei prin cuvîntul scris sau vorbit au fost întotdeauna de esență paraliterară: predica, pamfletul, cîntecul, știrile, broșurile de colportaj, presa, opera de vulgarizare, publicitatea, radioul și mai ales „comunitatea *cuvîntului articulat* și a *imaginii*". Printre altele, teoria reciclativă a lui Tortel (influențată de *Mimesis*-ul lui Erich Auerbach) poate fi regăsită, la noi, în relecturile efectuate de Eugen Negrici asupra literaturii române vechi și în teoria acestuia legată de redistribuirea ponderii de greutate *cult-popular* în textele perioadei medievale. Atît la Tortel, cît și la Eugen Negrici, punctul de contact cu literatura pare a fi conferit de retorică, din moment ce, în măsura în care se apropie de literatură, paraliteratura îi împrumută atît sistemul general de expresie, cît și formele scriiturii.

Paraliteratura folosește constant figurația verbală și mai ales figurile de amplificare (invocația, exclamația, hiperbola, antiteza), dar și procedeele de retorică a narațiunii, ca *flash*-ul (în banda desenată) sau *întreținerea suspansului* (în romanele polițiste sau de groază). Ea ar conține, după Tortel, aproape toate elementele ce definesc literatura, mai puțin chestionarea propriei semnificații și punerea în discuție a propriului limbaj. Ultima afirmație este, totuși, contestabilă, atîta timp cît, în zona de acoperire postmodernă, se observă frecvent prezența procedeelor textualiste de interogare a propriilor limite, atît în benzile desenate, cît și în literatura așa-numită „mare" (romanele unor Pynchon sau Vonnegut) sau în film (*The Purple Rose of Cairo*, al lui Woody Allen). Astfel, în BD-ul comic *Gai-Luron*, de Gotlib, desenatorul intervine în pagină, mîzgălind-o, spre marea iritare a eroului său, care protestează energic, în timp ce, în seria *Léonard*, de Turk și De Groot, protagonistul – un inventator genial aflat într-o situație limită – își liniștește discipolul, lămurindu-l că proba va fi trecută fără griji: „Așa e prevăzut în contractul cu autorul!". Genul acesta de situații ludice amintește de ceea ce se întîmplă, la nivelul ofertei retorice,

în prozele „textualiste" ale lui Mircea Nedelciu sau Gheorghe Crăciun, negociate (inclusiv tipografic!) la intersecția opțiunilor cititorilor, autorului și personajelor.

În contextul în care, de la deschiderile teoretice ale esteticii receptării din anii '60 și pînă la fenomenul actual de remodelare valorică transculturală, pe care Virgil Nemoianu îl citează prin formula *bătălia canonică*, literatura tinde să își lărgească domeniul, gravitînd în jurul efectelor ei publice, și nu doar în jurul producerii singulare de texte, granițele dintre literar / paraliterar devin din ce în ce mai greu de stabilit. Influențele și schimburile reciproce se înmulțesc, iar relațiile cult / trivial, rutină / inovație au loc în cadrul unui contract mutual ce face inoperantă vechea distincție prin care *literatură* („adevărata", „marea" literatură) era considerată suma acelor opere ce răspundeau unui criteriu estetic al elitei, iar *para* (*sub* sau *infra*) *literatură* ceea ce ieșea din tiparele impuse de acest criteriu. Succesul sociologic al unei opere, fenomen deseori ignorat de cercetătorii autohtoni, ca și evoluția mentalităților culturale, obligă astăzi istoricii literari nu numai la o repunere în discuție a propriilor criterii de selecție și ierarhizare, ci și la redefinirea conceptului de literatură, care se conturează ca unul integrator, totalizant, situat în afara prejudecăților educației „estetizante". Confirmînd această situație de fapt, romanul polițist și cel SF au pătruns deja în antologiile și istoriile literare occidentale, cu precădere în cele americane și franceze, iar romanul popular și banda desenată s-au instalat și ele confortabil în noul canon, ocupînd spații însemnate în dicționare și enciclopedii.[1] Mai mult decît atît, BD-urile apar frecvent în manualele școlare (cum ar fi cele din Franța sau Germania) alături de texte de proză sau poezie, ca sursă de ilustrație la fel de reprezentativă literar și de relevantă didactic.[2] În același timp, trebuie precizat că renunțarea la „purismul" critic nu echivalează cu relativizarea categoriei de *valoare estetică:* chiar dacă renegociată, aceasta rămîne operantă în cîmpul larg al literaturii, unde aparține și poate fi regăsită atît într-o nuvelă de Negruzzi, cît și într-o bandă desenată de Sandu Florea. În fața *noului concept global al literaturii*, ce reciclează și redistribuie componente pînă acum marginalizate – cum ar fi banda desenată –, adepții principiilor și metodei critice a „estetismului pur" rămîn vulnerabili, inadecvați și, de cele mai multe ori, anacronici.

Banda desenată are un trecut cultural și civilizatoriu pe cît de îndepărtat, pe atît de solid. Teoreticienii genului au încercat să îi identifice precursorii în picturile rupestre preistorice (cum ar fi cele de la Lascaux), în hieroglifele egiptene, columna lui Traian, tablourile votive, tapiseria de la Bayeux sau în desenele satirice populare.[3] Mai tîrziu, izvoarele au fost căutate în operele marilor caricaturiști ai secolelor 18 și 19 (James Gillray, Thomas Rowlandson și George Cruikshank) și în inovațiile aduse tehnicii imaginii de către Méliès, frații Lumière și D.W. Griffith.

La concurență cu „poveștile" animate (numite *„histoires en estampes"*) ale lui Rodolphe Töpffer, una dintre primele benzi desenate propriu-zise pare să fi fost *The Origin of a New Species or the Evolution of the Crocodile Explained,* alcătuită de americanul Richard Felton Outcault în 1894, pentru *New York World.*[4] Cele șase căsuțe prezintă în alb-negru povestea unui arlechin care își vede cîinele înghițit de un șarpe în timpul unui picnic. Arlechinul îi găurește șarpelui burta în dreptul celor patru labe ale cîinelui și, trăgîndu-l de lesa rămasă afară, pleacă liniștit spre casă, cu „Struțocămila" după el. În 1895 și tot în *New York World,* Outcault deschide seria aventurilor Puștiului Galben (*The Yellow Kid*), cu *Down Hogan's Alley.* Puștiul cu urechile clăpăuge, căruia tipograful i-a vopsit în galben cămașa de noapte („deoarece era singura culoare pe care o avea la îndemînă", observă Iordan Chimet în prezentarea ce însoțește volumul de *Grafică Americană,* 1976), poate fi considerat „strămoșul" unei familii întregi de eroi îndrăgiți, copii și animale, ai BD-ului american *comic:* Charlie Brown și flegmaticul cîine Snoopy din *Peanuts,* de Charles M. Schultz sau motanul Krazy Kat și șoarecele Ignatz, care aruncă mereu cărămizi în capul amicilor săi, din *Krazy Kat,* de George Herriman (una dintre benzile desenate preferate ale lui E.E. Cummings).

Totuși, mai cunoscute la noi sînt alte BD-uri: *Mickey Mouse* (Walt Disney), ce apare în America anilor '30 și *Pif* (C. Arnal), publicat în *Vaillant,* începînd cu 1945 și apoi în *Pif Gadget* din 1969 – două reviste franceze de orientare comunistă. Cititorii de ieri și de azi sînt familiarizați și cu benzi desenate diferite de cele comice. În 1929, vede lumina tiparului prima bandă desenată *dramatică,* Harold Foster ilustrînd aventurile lui Tarzan, eroul conceput de E.R. Burroughs în romanul său foileton (1912); ulterior,

seria va fi preluată de alți desenatori de renume, cum ar fi Burne Hogarth sau Ruben Moreira. Ulterior, în intervalul 1929-1939, se ivesc și alți protagoniști ai BD-ului dramatic, care capătă rapid o notorietate spectaculoasă: Dick Tracy, Flash Gordon, Mandrake, Superman, Batman, Terry.

Din punct de vedere strict tehnic, banda desenată este un mod de expresie ce combină *imagine* și *text*.[5] Asemenea scriitorului sau pictorului, desenatorul își alege cu atenție personajele, poveștile și decorurile, cel mai adesea cu ajutorul unui scenarist. Pentru a-și îmbunătăți calitatea reprezentării grafice, el folosește o documentație variată, care poate merge de la afiș la fotografie și de la filmul video la interviul „pe teren". BD-ul propriu-zis se compune dintr-o serie de *căsuțe* (suprafețe ale imaginii BD incluse într-un cadru), care se citesc în pagină de la stînga la dreapta și de sus în jos. Personajele vorbesc într-o *bulă* (ce le închide cuvintele în interiorul căsuței), legată de ele printr-o linie (*apendicele*). Succesiunea de căsuțe, numită *bandă*, se constituie într-un ansamblu pe aceeași pagină, care poartă denumirea de *planșă*. Dacă am reduce, în buna tradiție a „bătrînilor" formaliști ruși Propp sau Bahtin, narațiunea unui basm sau a unei nuvele istorice la o „schemă" bazată pe „structuri" și „momente fixe", am constata că ele se aseamănă surprinzător de mult cu cele întrebuințate în tehnologia BD (și viceversa). Între literatura așa-zis „adevărată" și „subliteratura" consumistă, diferențele de producere și elaborare textuală sînt mult mai mici decît s-ar putea crede.[6]

După Francis Lacassin, participant și el la colocviul de la Cérisy-la-Salle, cele trei caracteristici fundamentale ale benzii desenate (de fapt, ale întregii paraliteraturi) ar fi: intervenția directă sau indirectă a publicului în alegerea textelor și în compoziția eroului; identificarea colectivă, în timp, a cititorilor cu eroul, a cărui personalitate, fixată odată pentru totdeauna, se impune autorului – acesta nu o poate schimba fără consimțămîntul tacit sau explicit al publicului; valoarea documentară sau de mărturie (*valeur de témoignage*). Ca exemplu triplu ilustrativ, Lacassin amintește de cazul înregistrat în timpul celui de al Doilea Război Mondial, cînd, dintr-un capriciu auctorial, eroul din seria *Terry and the Pirates* (angajat, împreună cu cititorii, în armata americană din Pacific) este alungat de japonezi din insula pe care o ocupa. Situația

generează un imens scandal în Statele Unite, iar președintele Roosevelt îi cere desenatorului Milton Caniff să îl ajute pe Terry să recucerească insula (ceea ce se și întîmplă, în episoadele imediat următoare), căci eșecul personajului ar fi alterat moralul trupelor americane!

BD-ul, ca și romanul popular, reflectă, așadar, preocupările epocii sale. În același timp, el distorsionează actualitatea și o transpune, în termeni eroici, în imaginar. De exemplu, o uriașă pană de curent care, timp de cîteva ore, a afectat orașul New York a furnizat tema unei noi misiuni a magicianului-detectiv Mandrake: la capătul acesteia, eroul descoperă că accidentul fusese provocat de un criminal, pentru a opera în liniște un furt de proporții.

Din perspectiva posibilelor asocieri interdisciplinare, banda desenată se apropie nu numai de literatură, din care se poate susține că face parte, cu precădere prin narativitate, ci și de film, prin aplicarea consecventă a principiului discontinuității secvențiale a povestirii (așa cum stau lucrurile în *L'Année dernière à Marienbad*, pelicula lui Alain Resnais, un exemplu favorit al teoreticienilor genului BD). Publicul trebuie să șteargă porțiunile albe (procedeul numindu-se, în terminologia de specialitate, *„scurtătură semnificativă"*) și să valorizeze conținutul fiecărei imagini pentru a decoda semantica scenei. Cu alte cuvinte, cititorului i se propune să configureze mental ansamblul, prin „umplerea" marjelor dintre două căsuțe: atît scenele propriu-zise, cît și pauzele lor, sînt „gîndite vizual" și „imaginate". Timpii morți care nu sînt reprezentați se completează și se reinterpretează foarte rapid în BD. Nici aceste metode de lectură nu par foarte diferite de cele aplicate unei proze scurte sau unei nuvele – pentru a lua două exemple literare „adevărate" și „pure".

Ca și o bună parte a literaturii, cum ar fi cea de tip fabulos și fantastic, BD-ul se folosește, cu maximă rentabilitate, de un stoc de clișee tematice și retorice, căruia teoreticienii genului îi remarcă deopotrivă expresivitatea și forța de persuasiune: sublimarea naivității, exaltarea nemăsuratului în construcția caracterelor, celebrarea „dublului" ș.a.m.d. Spre deosebire de literatură, însă, banda desenată acreditează constant irealul în fața realului, luîndu-și libertăți sporite față de plauzibilitatea realistă (de pildă, în motivul invincibilității eroului). Tema predilectă a BD-ului, ca și a romanului

popular, este *lupta binelui împotriva răului* (sau, cum afirmă Gérard Mendel la lucrările aceluiași colocviu din 1967, a *gîndirii magice* împotriva *gîndirii raționale* – în termeni freudieni). Miza rămîne, desigur, puterea absolută, indivizibilă și exclusivă: „Sau Binele domnește singur, sau Răul domnește singur... ", explică Francis Lacassin, adăugînd că sancțiunea tipică și exemplară constă în moartea (dispariția) oponentului. În banda desenată, lumea interioară o domină pe cea exterioară, cele două realități fiind guvernate de principii diferite: idealizarea dorințelor, în primul caz; ajustarea sau cenzurarea dorințelor, în cel de al doilea.

BD-ul ar putea totuși oferi literaturii și altceva decît stereotipiile inevitabile ale genului sau o schemă epică pe care o putem întîlni și la nivelul basmului popular. Printre potențialele cîștiguri literare, s-ar număra: descărcarea imaginativă nelimitată și necenzurată (prin procedee apropiate de cele picturale suprarealiste); condensarea extremă a tehnicilor descriptive și narative (prin *„scurtătura semnificativă"*, procedeu ce nu are nimic comun cu acela al caricaturii); percutanța imagistică și semantică (prin *focalizare*, diferită, însă, de cea filmică); în general, accesul la o lume a posibilului ce ține mai mult de *fantasmă* decît de realitate sau vis – înțelegînd prin fantasmă acel scurt-circuit între conștient și inconștient, care duce la o „apariție", opunîndu-se gîndirii raționale. Faptul că astăzi, mai mult ca oricînd, se manifestă o revitalizare a activității de *fantasmatizare* (în primul rînd în poezia noastră, prin Mircea Cărtărescu și prin cîțiva tineri scriitori apropiați de viziunea și stilistica lui Dimov) reprezintă dovada cea mai clară a contractului tacit pe care literatura așa-numit „adevărată" l-a încheiat cu paraliteratura.

(apărut prima oară în *România literară*, nr. 25 / iunie1991)

Note

1. Printre alte surse academice de legitimare estetică, benzile desenate apar în *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, coordonatori: David Herman, Manfred Jahn și Marie-Laure Ryan, London and New York, Routledge (2005), în secțiunea *Comics and Graphic Novel*, realizată de Jeanne C. Ewert. Autoarea insistă asupra similarităților dintre BD și literatură, citînd volume cum ar fi cele ale lui Seymour Chatman – *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, Cornell University Press (1978), Patrick O' Neill – *Fictions of Discourse: Reading Narrative Theory*, Toronto, University of Toronto Press (1994) și, mai ales, Robert C. Harvey – *The Art of the Comic Book: An Aesthetic History*, Jackson, University of Mississippi (1996) și Will Eisner – *Graphic Storytelling and Visual Narrative*, Tamarac, Poorhouse Press (1996). Deși Jeanne C. Ewert nu menționează surse esențiale din spațiul de limbă franceză (Blanchard, Groensteen, Tisseron, Gaumer și Moliterni ș.a.), volumele teoretice pe care le invocă sînt edificatoare pentru acreditarea tezei apartenenței BD la literatură și a includerii celei dintîi în canonul literar, cu drepturi depline de reprezentare. Astfel, contribuțiile de *estetică a receptării* (Chatman vorbește despre „structura narativă" a BD în context *reader response*), *retorică și stilistică* (O' Neill analizează figuri și procedee ca *focalizarea* sau *metalepsa*, utilizate atît în proză, cît și în *strip*-uri) sau *naratologie* (Harvey discută despre „experimentarea narativă" a benzilor desenate, în timp ce Eisner se ocupă de „narativitatea lor vizuală") probează existența, în postmodernism, a unui *concept pluralist și tolerant de literatură*.
2. Începînd cu anii '70, utilizarea BD în manualele și auxiliarele didactice din spațiile occidentale reprezintă un cîștig pedagogic semnificativ, mai ales în procesul de învățare a limbilor străine. Așa stau lucrurile, de exemplu, cu *Assimil-Junior*, un curs interactiv de limbă engleză pentru copiii francezi, conceput în 1970 și care cuprindea un album BD de 300 de pagini color (scene din viața unei familii englezești și biografii ale personajelor celebre din istoria Angliei) și o ilustrație sonoră a acestuia pe suport de casetă sau disc vinil. După cum remarcă editorii, într-un slogan parcă influențat de teoriile postmoderniste ale limbajului și narațiunii, între *„l'Histoire"* și *„une histoire"*, diferențele se estompează atunci cînd folosim mijloacele benzii desenate: „Cu *Assimil-Junior*, Istoria însăși devine o poveste".

3. Pentru spațiul autohton, cercetătorii stabilesc rădăcinile BD în frescele din secolul al XVI-lea ale mănăstirilor moldovenești de la Sucevița, Moldovița și Voroneț: „Puterea și dinamismul imaginilor care povestesc viața sfinților, prezența căsuțelor, înlănțuirea acțiunii fac din ele niște veritabile benzi desenate". (Dodo Niță, Mircea Arapu – *Dictionnaire de la bande dessinée roumaine*, Constanța, Comics Factory, 2008).
4. După Scott Mc Cloud, unul dintre principalii teoreticieni paraliterari ai secolului 20 (care, la rîndul lui, folosește BD ca formă de ilustrare a istoriei și particularităților genului), „părintele benzii desenate moderne" ar fi elvețianul Rodolphe Töpffer, utilizator al procedeelor grafice de *cartooning* (*animare desenată*) și *panel bordering* (*încadrare în căsuțe*) și autor al „primei combinații interdependente de *cuvinte* și *desene* întîlnită în Europa" (Mc Cloud – *Understanding Comics. The Invisible Art*, New York, Kitchen Sink Book for Harper Perennial,1993). Töpffer ar fi dat naștere primei BD din lume în 1827 (*Les amours de Mr. Vieux Bois*, cunoscută și sub denumirea de *Histoire de Mr. Vieux Bois*), publicată apoi în album în 1837. Teza pionieratului BD al lui Töpffer fusese susținută anterior și de alți istorici ai domeniului, printre care Gérard Blanchard (*La bande dessineé: histoire des histoires en images de la préhistoire à nos jours*, Verviers, Gérard et Cie, 1969, reeditată în 1974 sub titlul: *Histoire de la bande dessineé: une histoire des histoires en images de la préhistoire à nos jours*) și Dodo Niță (*Istoria benzii desenate românești*, Craiova, SFVA, 1992). Pe de altă parte, deși îl menționează și ei pe Töpffer, cercetătorii Wolfgang J. Fuchs și Reinhold C. Reitberger îl consideră pe americanul Richard Felton Outcault drept „unul dintre pionierii *comic strip*-ului", cu *The Origin of a New Species, or the Evolution of the Crocodile Explained* (Fuchs, Reitberger – *Comics. Anatomie eines Massenmediums*, München, Heinz Moos Verlag, 1971).
5. După cum observă Patrick Gaumer și Claude Moliterni, în *Dictionnaire mondial de la bande dessinée*, Paris, Larousse (1994), natura *hibridă* a benzii desenate reprezintă cea mai importantă marcă identitară a genului: o „formă hibridă între scriere și grafiere, între imaginea statică și cea în mișcare («Povești în pagini desenate și desene în pagini povestite», spunea unul dintre primii editori BD în Marea Britanie)". La rîndul său, Scott Mc Cloud vorbește de caracterul *sinestezic* al genului, care, prin melanjul dintre cuvîntul scris și imaginea desenată, ar reflecta deopotrivă „lumea vizibilului și pe cea a invizibilului" (*op. cit.*, 1993).
6. Mai mult decît atît, istoricii și teoreticienii genului sînt cvasi-unanimi în a aprecia calitatea complexă a ofertei BD, în măsură să satisfacă deopotrivă așteptările „literare" ale publicului academic și pe cele

„subliterare" ale cititorilor populari: „Ea [BD, n. IM] poate fi, rînd pe rînd, cuminte și subversivă, didactică și distractivă, realistă și onirică, profundă și jucăușă, clasică și modernă, populară și elitistă". (Gaumer, Moliterni – *op. cit.*, 1994).

În așteptarea unei recunoașteri

După aproape o jumătate de secol de cenzură, cultura română se vede în sfîrșit confruntată cu propriile ei complexe, inhibiții și neîmpliniri. Acest față în față, pe care puțini dintre noi și l-ar fi imaginat înainte de 1989, se dovedește în același timp spectaculos și șocant. Spectaculos prin explozia unor forme și mijloace de expresie culturală pînă nu demult inacceptabile estetic și indezirabile politic, șocant prin brusca întîlnire dintre două coduri (cel *cult*, purtînd certificatul de garanție valorică oferit de elită, și cel *trivial*, respins de aceasta), două categorii de public, două niveluri de asimilare artistică aparent ireconciliabile.

Noile forme de manifestare estetică, dezinhibate și provocatoare, au cuprins într-un timp extrem de scurt zone dintre cele mai diverse (literatura, presa, filmul, arta fotografică, sculptura), publicul autohton descoperind gustul și culoarea unei culturi care îi fusese interzisă timp de patru decenii. Imediat după 1989, anticariatele au început să abunde în reviste de benzi desenate, iar librăriile în cărți erotice sau polițiste aflate, pînă ieri, pe „lista neagră" (cum ar fi *SAS*-urile). Cinematografele și posturile de televiziune s-au grăbit să ruleze pelicule incitante (de la *Wild at Heart*, al lui David Lynch, pînă la „impudicul" *Emanuelle*), iar galeriile de artă au prezentat expoziții ale unor grupuri experimentaliste (de exemplu, SubREAL, la „Orizont", în martie 1991).

În interiorul acestui arabesc de forme de expresie vizuală, s-a impus atenției o nouă manieră de concepere / producere / receptare culturală: un supra-domeniu artistic, eliberat de cenzuri și prejudecăți, pendulînd cu dezinvoltură între componentele sale

literare, filmice, grafice și fotografice și combinînd, prin tehnica decupajului semnificativ și a multiplicării haotic-ordonate la diferite scări de măsură, elementele cele mai percutante ale fiecărei componente. Din această perspectivă (apropiată de cea *fractală*, teoretizată de matematicianul Benoit Mandelbrot), mantia roșie a lui Superman, falusurile de carton expuse de SubREAL la Timișoara și execuția sîngeroasă a protagonistului din *Robocop 1* se pot întîlni, la nivel perceptiv, într-una și aceeași zonă. Indiferent dacă este numită preconștientă sau inconștientă, dacă pare „înălțătoare" sau „degradantă", dacă se dovedește semnificativă estetic sau nulă din punct de vedere axiologic, ea există și, după decenii de refulare a dorințelor publicului, își cere vehement dreptul de a se manifesta. Noul supra-domeniu artistic, a cărui emblemă ar putea fi considerat *videoclipul*, are toate șansele să impună o conștiință estetică foarte diferită de cea cu care sîntem obișnuiți în momentul de față. În același timp, un asemenea mod de manifestare, sintetic și sinestezic, în cîmpul cultural al tranziției, cere forme inedite de difuzare și popularizare. Între ele, cea mai ingenioasă și pitorească este *taraba*.

Eclectică, deseori kitsch, întotdeauna eficientă, taraba post-decembristă a însemnat pentru publicul românesc ruptura de reflexele culturale inerte ale perioadei comuniste. Controlată de indivizi îmbrăcați în costume de blugi sau salopete de piele, purtînd căștile *walkman*-urilor pe urechi, taraba – amestec de casete video, discuri, reviste sexy (autohtone sau importate), stranie combinație de culoare, sunet, exotism și funcționalitate – a adus mai vechiul *tîrg duminical* în cartierul fiecărui cetățean urban. Pe dreptunghiul de tablă ruginită, printre insigne cu Metallica și Iron Maiden, postere cu Brigitte Nielsen și Sabrina, se strecoară un Cioran sau un Eliade, cîteva numere din *Fufa* sau *Popo Magazin*, albume cu Astérix și Dick Tracy, cărțile lui Isaac Asimov și Fritz Leiber în original, *Almanahul Culinar*, romanele polițiste ale Agathei Christie și benzile desenate SF ale craioveanului Viorel Pîrligras. Totul risipit într-un vîrtej de culori și litere proaspete de tipar, pe fondul sunetelor *heavy-metal* ce ies din boxele de plastic de pe tejghea. Într-un asemenea context, publicul are dificultăți să răspundă întrebării: ce este, de fapt, taraba? Un hibrid artificial de

forme artistice incompatibile? Sau vehicolul perfect al unui supra-domeniu încă neacreditat cultural?

Șocul întîlnirii dintre noile modalități de exprimare / formatare estetică și o conștiință publică prea puțin flexibilă, cu precădere cea a elitei, poate fi uneori violent. La începutul anilor '20, Joyce este amendat cu 100 de dolari în urma procesului intentat pentru publicarea în foileton a romanului *Ulysses* (socotit „obscen") în revista new-yorkeză *The Little Review*. În alt caz de cenzură, poliția descinde la una din expozițiile lui D.H. Lawrence legate de temele erotice ale romanelor sale și îi confiscă tablourile. Cît despre Burne Hogarth, celebrul desenator al seriei *Tarzan*, el își abandonează meseria odată cu apariția intransigentului *Comics Code Authority*. Codul, emis în Statele Unite în 1954 și actualizat în 1971 și 1989, prevedea printre altele ca, în reprezentările BD-ului, binele să triumfe întotdeauna în fața răului, iar nuditatea (chiar și parțială) să lipsească; în același timp, orice comportament sexual anormal era considerat inacceptabil. Toate aceste forme de interdicție a libertății de exprimare estetică, cîteodată cu urmări grave pentru autori, ilustrează unul și același neajuns: rigiditatea oficialităților politice sau culturale în fața a ceea ce, fiind prea nou, era clasat ca „scandalos" ori „ultragiant". În literatura română, „cazul Bogza" din perioada interbelică și consecințele sale penale reprezintă cea mai tristă exemplificare a deficiențelor publice de percepție estetică. Într-o epocă a frecventării deschise a bordelurilor, prejudecățile culturale se întîlnesc cu puritanismul social și cu intransigența juridică, în numele unei pudibonderii ipocrite. Valoare absolută, aceasta din urmă trebuie protejată cu orice preț de „nemoralitatea" literaturii.

Alteori, șocul este primit cu un grad mai mare de permisivitate. În asemenea împrejurări, se poate produce, uneori, un fenomen de *orbire hermeneutică*, manifestat prin tendința sublimării valorii estetice a produsului, ca urmare strictă a impactului său experimental. În această situație s-au aflat, de pildă, *happening*-urile românești prezentate după 1990 la Teatrul Național. Deși au apărut cu mai bine de douăzeci de ani întîrziere față de încercările unor Tosun Bayrak sau Alan Kaprow, ele s-au bucurat de o audiență și o receptare deosebite, fiind considerate valori inedite în spațiul cultural autohton. Expoziția fotografică a lui Jeff Koons de la galeria new-yorkeză Sonabend din decembrie 1991 a doborît toate

recordurile, „golind" pur și simplu celelalte galerii de vizitatori. *„Show"*-ul prezenta fotografii mărite (pe un format de trei metri pe doi), înfățișînd scene sexuale diverse ale autorului cu soția sa, Cicciolina. Preocupat mai puțin de axiologie, și mai mult de publicitate și rețetă, un cuplu oarecare prezenta în ziua vernisajului, pe trotuarul din fața expoziției, propriile sale fotografii, la prețul de 80 de dolari bucata...

În toate aceste cazuri, echilibrul între *valoarea estetică* și *succesul sociologic*, ca și între cele două categorii de public (cel „larg" și elita) se stabilește prin negocieri de oferte și preferințe. Astăzi, oricît ar fi de „cuminte" sau de „scandaloasă", o operă de artă care nu reușește să satisfacă exigențele ambelor categorii cu greu poate fi socotită o operă completă. Este un adevăr incomod pentru numeroși critici și istorici, dar care vine în prelungirea ideii că, la urma-urmei, nu există în mod tranșant *cultură* și *„sub-cultură"*, *literatură* și *„sub-literatură"* (distincții artificiale, propuse de conservatori tocmai pentru a găsi o justificare a propriilor limite / prejudecăți / inerții de receptare), ci numai un ansamblu estetic cu două paliere care se influențează și se întrepătrund permanent – divers, democratic, tolerant și, mai ales, funcțional. În cadrul acestui ansamblu, întîlnim deopotrivă succese strălucite și eșecuri lamentabile.

Privind lucrurile din perspectiva ștergerii barierelor estetice și a frontierelor culturale, este interesant de urmărit dacă și în ce interval de timp noul supra-domeniu ce pare a sintetiza cel mai bine sensibilitatea artistică a sfîrșitului de secol 20 va reuși să își facă loc în conștiința publicului românesc, din ce în ce mai greu de împărțit în „popular" și „academic".

(apărut prima oară în *România literară*, nr. 7 / martie 1992)

Incursiune fantasmatică

Literatura sfîrșitului de secol 20 pare tot mai tentată să asimileze două mari zone de interes, pe care să le transforme în spirit sintetic și sinestezic: cea a *descoperirilor științifice* și cea a *artelor vizuale*. Rolul de combinare, suprapunere și reciclare a noilor zone ce intră în „proprietatea" literaturii i-a revenit postmodernismului. Scopul său ultim depășește însă limitele oricărei încadrări sau taxonomii literare, trimițînd la o redefinire și o reconstrucție ontologică a universului însuși. Astfel, *ficțiunea* preia funcțiile realității existențiale, devenind la rîndul ei creatoare de universuri vii.

O mare parte a descoperirilor științifice de vîrf ale secolului 20 a stat la baza cărților scrise de autori postmoderni ca Barth, Pynchon, Eliade, Culianu, Eco sau Kundera, pentru a oferi numai cîteva exemple. De la teoria spațiului curb și concepția conform căreia nu trăim evenimentele în mod succesiv (Einstein), la teoria *Big-Bang*-ului cosmic; de la „filosofia" electronului (teza și antiteza sînt adevărate *simultan:* sub fascicolul microscopului electronic, un electron poate trece în același timp prin două găuri ale unei foi), la teoria fractalilor (Mandelbrot) sau a haosului ordonat (Prigogine) – toate au devenit puncte de plecare pentru desfășurarea literaturii într-o direcție curajoasă: aceea a anticipării și a producerii lumilor viitorului *prin ficțiune*.

Într-o asemenea tentativă, a cărei amploare este încă greu de înțeles, spiritul sintetic devine indispensabil autorului și operei sale. Eliade propune un cadru literar al simultaneității spațio-temporale și o contaminare a lumii contemporane de încărcătura sacră a obiceiurilor ancestrale. „Inginerul" Pynchon, inspirîndu-se din

viziunea lui Jung asupra *mandalei*, descrie un univers schizoid, ale cărui legi de funcționare sînt dezintegrarea și pulverizarea entropică – două principii care, în opinia unor autori și teoreticieni postmoderni, marchează procesul degradării continue a umanității (de exemplu, *cultura excrementală*, ilustrată prin tablourile lui Eric Fischl sau Alex Colville). John Barth, în romane ca *The Last Voyage of Somebody the Sailor*, se folosește de teoria reiterativă a fractalilor pentru a găsi numitorul comun al unor spații / timpuri / lumi aparent incompatibile.

Un exemplu neobișnuit este cel al lui Ioan Petru Culianu. Specialist în ocultism și mistică, interesat de studiul universurilor multiple, Culianu a scris proze detectivistice și *fantasy* (publicate în gazete americane sau italiene) despre evenimente politice care s-au materializat luni sau ani mai tîrziu, despre secte secrete și asasinate foarte asemănătoare cu cel căruia autorul însuși avea să îi cadă victimă. De altfel, una dintre ideile sale fundamentale (pivot al propriilor ficțiuni, dar care se regăsește și în romanele lui Umberto Eco, în special în *Il pendolo di Foucault*) a fost aceea că mintea umană are capacitatea de a construi lumi imaginare atît de concrete, încît ele pot capăta viață și influența realitatea cotidiană.

Culianu este scriitorul care ilustrează cel mai convingător legătura dintre știință și vizualizarea artistică. În concepția sa, descoperirile științifice sînt oricînd întrecute de magie și, în general, de practicile ritualice. Poate tocmai de aceea, Culianu a stabilit relații tulburătoare între domenii atît de diferite ca ocultismul, fizica, magia, erosul sau istoria, fapt ce a dus, după observația cercetătorului american Ted Anton (reprodusă în revista *Lingua franca*, octombrie 1992), la „includerea lui greșită în *New Age*".

În ciuda acestei aprecieri, Culianu rămîne unul dintre autorii de literatură contemporană de care curentul *New Age* poate fi apropiat cu profit. *New Age* reprezintă un mod relativ recent de viață și de percepere a realității, inspirat din mișcarea *hippie* și filosofiile orientale. Scopul său este acela de a-l ajuta pe individ să descopere atît sinele, cît și armonia universală, cîștiguri care i-ar permite în viitor să se integreze într-o nouă dimensiune existențială: așa-numita „Nouă Eră". Pentru a accede la noua integrare (la rîndul ei sintetică și sinestezică, precum literatura sfîrșitului de secol 20), omul se poate folosi de tehnici și informații din domenii

diverse: astrologie, cabalistică, yoga, medicină naturistă, muzică etc. Unele practici *New Age* pot influența literatura, transferînd vizualizările individuale în mijloace de construcție literară (grație unor tehnici ca *fantasmatizarea* sau *ruleta imaginilor sinestezice*); printre ele, *channeling*-ul (o tehnică de relaxare prin intermediul căreia s-ar intra în contact cu decupaje ale inconștientului colectiv) și *vizualizarea pozitivă* (o programare mentală a rezultatelor pe care individul dorește să le obțină, pentru a îndepărta dificultățile traseului).

Din perspectiva literaturii, între vizualizarea pozitivă și fantasmă există o relație de echivalență, amîndouă avînd la origine un mecanism de sublimare a dorinței. Dacă literatura viitorului (prospectivă, combinatorie, oferind un melanj sensibil axat pe vizualizare, ca în videoclip) urmărește o suprapunere a tuturor simțurilor, percepțiilor și senzațiilor într-o entitate a Vizualului – ceea ce va duce și la apariția unor tehnici poetice și narative adecvate acestui „scop" –, atunci activitatea de fantasmatizare va (re)deveni unul dintre cele mai căutate suporturi de elaborare a textului literar.

Definițiile fantasmei oscilează între două granițe: una care o apropie de sexualitate, pornind de la sistemul psihanalitic freudian și alta care o leagă de mecanismul dorinței, dar nu neapărat al celei sexuale, atribuindu-i funcții artistice compensatorii. A doua categorie merită, desigur, o atenție suplimentară.

În *Vocabulaire de la psychanalyse* (1973), Laplanche și Pontalis definesc fantasma ca „un scenariu imaginar în care subiectul e prezent și care închipuie, mai mult sau mai puțin deformată de procesul apărării, îndeplinirea unei dorințe și, în ultimă instanță, a unei dorințe inconștiente". În această optică, fantasma este percepută de anumiți analiști ca *obiect de schimb* (prozatorul american Richard Brautigan descrie chiar niște... *„fantasme de vînzare"*): ea se vinde și se cumpără (afiș, reviste, filme, video) și, aparținînd limbajului, participă la un comerț cu ajutorul codului pe care îl propune și al grilei de locuri comune pe care le vehiculează în cadrul topicii sociale. În activitatea scriitorilor, asemenea fantasme se regăsesc în relația autenticitate-invenție, în predilecția pentru „minciună" sau în jocul de oglinzi cu cititorul.

Pe aceeași linie a de-sexualizării fantasmei, alți cercetători nu îi analizează atît funcția socială, cît „mesajul" implicit. De cele mai

multe ori, fantasma e înțeleasă ca *vehicol* (în sens budist) al dorințelor liniștite și intense în același timp; ea nu se mai vede ghidată de Eros, ci de o imaginație care se subsumează fericirii absolute. Un exemplu semnificativ se regăsește în Baudelaire care, în *Les Paradis artificiels* (1860), descrie condițiile ideale pentru consumarea hașișului: „E nevoie de un apartament frumos sau un peisaj deosebit, un spirit liber și degajat și cîțiva tovarăși al căror temperament intelectual să se apropie de al vostru; puțină muzică, dacă se poate. "

Așadar, fantasma presupune o supraimpresie a stărilor (*plăcerile*, în cazul lui Baudelaire): un loc privilegiat, prezența ființelor îndrăgite, un parfum, o lectură, voci familiare – toate simultan. La o privire mai atentă, se observă că percepția fantasmatică a realității simboliste poartă în sine germenii... videoclipului sfîrșitului de secol 20. Asociat, în general, cu postul de televiziune *MTV* (care, în 1981, deschide era emisiei video-muzicale 24 de ore din 24) și cu piesa *Video Killed the Radio Star* a grupului The Buggles, videoclipul pare să sintetizeze cel mai adecvat rezultatele activității de fantasmatizare.

Indiferent dacă tehnica este cea a fracturării imaginii în decupaje succesive (Megadeth – *Holy Wars*), a suprapunerii cuvîntului vorbit cu echivalentul lui afișat pe ecranul video (Prince – *Sign O' the Times*), a punerii în abis a creației (Depeche Mode – *World in My Eyes*) sau a desubstanțializării realității existențiale în realitate ficțională (A-ha – *Take on Me* sau Mike Oldfield – *Heaven's Open*), structura și mijloacele de exprimare ale videoclipului trimit la o convergență de genuri și stiluri nemaiîntîlnită pînă acum. Prin videoclip, utopia suprapunerii tuturor artelor, ca și cea a „animării" acestora, prinde contur real. Temei obsedante a operei care „capătă viață" i se găsește, în sfîrșit, un răspuns: însuflețindu-se, opera iese din împietrirea „formei", pentru a îmbogăți realitatea în variante virtuale / alternative.

Fantasmele literare constituie unul dintre modurile cele mai expresive de a grefa narativitatea (în proză) și falsa narativitate (în poezie) în interiorul funcției imagistice a limbajului. Succesiunile fantasmatice conduc la apariția unei *noi narativități*, ce nu mai ține cont nici de coerența tradițională a textului, nici de pulverizarea sa propusă de postmodernism. Textul se dezvoltă din suprapuneri și alăturări de suprapuneri (ca în procedeul *căsuțelor* din banda

(desenată) ce îi conferă altă dimensiune: cea a simultaneității. Concomitența creează o nouă realitate care, prin intermediul virtualității imagistice, capătă o substanțialitate apropiată de cea existențială.

Printre cele mai interesante exemple de aplicații fantasmatice, se numără cele din spațiul literar francez. Examinîndu-le datele de naștere și moarte, Roland Barthes își imaginează că Marx, Proust, Nietzsche și Freud s-ar fi putut întîlni în jurul unei mese „într-un orășel elvețian oarecare", în timp ce, în romanul *L'Immortalité* (1990), Milan Kundera proiectează în absolut un dialog Hemingway--Goethe despre nemurire. Prototipul acestei categorii de fantasme apare în genul clasic al „dialogului în lumea morților", unde un autor își închipuie că se întîlnește cu un ilustru predecesor (ca în *Nouveaux dialogues des morts,* de Fontenelle, 1863).

Existența fantasmei literare este condiționată de prezența unor locuri fantasmatice și, uneori, chiar a unui *cronotop fantasmatic* (cum ar fi camera Sambô, la Mircea Eliade). Într-un curs ținut la Collège de France (ianuarie 1977), Barthes susținea aceeași idee, într-o formă, însă, diferită: „Pentru ca o fantasmă să existe, trebuie să existe *o scenă, un scenariu*", oferind exemplul Muntelui Athos – „Un pic de Mediterană, o terasă, muntele. Bineînțeles, în fantasmă, ceea ce ne deranjează e obliterat [...]". Și definiția lui Barthes (apropiată de cea a lui Camil Petrescu, din *Noua structură și opera lui Marcel Proust,* despre memoria involuntară), ca și celelalte, se raportează la același element fundamental: vizualizarea.

Rolul vizualizării sporește atunci cînd fantasma este descrisă din perspectivă paraliterară. Cercetători care, plecînd de la distincția freudiană gîndire magică / gîndire rațională, s-au ocupat de relația dintre psihanaliză și paraliteratură (cum ar fi Gérard Mendel sau Jean Tortel), au ajuns la o definire predominant vizuală a fantasmei: prin intermediul acesteia, dorința produce și mintea vehiculează imagini sublimate. Ei au considerat fantasma un scurt-circuit între *conștient* și *inconștient,* de natură să conducă la o „apariție". Într-o asemenea accepțiune, reveria diurnă poate fi socotită un derivat al fantasmei, iar paraliteratura (cu precădere foto-romanul și banda desenată, dar și romanul polițist și SF-ul), balonul de oxigen al acestei reverii, „decorul" imaginar adecvat apariției și dezvoltării fantasmelor: un *laborator de imagini virtuale,* ideal pentru regenerarea gîndirii magice și a funcției vizuale a literaturii.

În sfîrșit, ar mai fi de observat legătura din ce în ce mai strînsă dintre activitatea literară de fantasmatizare (extrem de productivă la noi în poezia unor Leonid Dimov și Mircea Cărtărescu, apoi, parțial, în narațiunile lui Ștefan Agopian) și evoluția științei și a filosofiei către o reîntoarcere la origini – prin credință, mit, magie etc. – care să marcheze redefinirea relației individului cu universurile înconjurătoare. Nu întîmplător, fantasma poate fi apropiată de declicul pe care budismul zen îl numește *satori* și care coincide cu apariția sentimentului unei relații juste, al unei congruențe senine cu lumea. Atît descoperirile științifice, cît și glisarea literaturii spre vizualizare, ca sinteză senzorială, converg către realizarea unei noi arhitecturi reale și ficționale, în alcătuirea căreia imaginația pare să-și ia din ce în ce mai serios rolul de Creator: fără a concura existența, dar avînd totuși puterea de a o modifica benefic.

(apărut prima oară în *România literară*,
nr. 40 / decembrie 1992)

Dictatura imaginii

Una dintre cele mai spectaculoase probleme pe care postmodernismul literar și mediatic le ridică astăzi publicului este *viteza percepției*. Consecință a tehnologizării / computerizării generalizate a societății, dar și a impactului unor curente artistice longevive, cum ar fi Simbolismul sau Suprarealismul, accelerarea perceptivă a devenit în același timp efect și principiu ordonator al culturii postmoderne. În ce măsură acutizarea receptării constituie o necesitate existențială sau o reacție de adaptare la sensibilitatea culturală a epocii rămîne discutabil: omul postmodern iese din casă și înregistrează simultan mersul trecătorilor, zgomotul mașinilor, nuanțele luminii și schimbările de temperatură ale propriului său corp în centrul Bucureștilor; dar același lucru i se întîmplă și cînd se oprește la Paris sau New York să viziteze o expoziție de media-art, unde figuri holografice răspîndesc zeci de sunete, culori și mirosuri care îi scurt-circuitează simțurile.

Nici în literatură, cititorul nu este scutit de emoții accelerate: obișnuit să își savureze clasicii Balzac sau Flaubert din fotoliu, parcurgînd în liniște arhitectura monumentală a operei ce a primit binecuvîntarea canonizării, el trebuie să suporte brusc șocurile administrate de mult mai alunecosul, dar și mai tolerantul, postmodernism. Pus în fața unui fapt împlinit (acela că literatura este suficient de flexibilă pentru a deschide mai multe sertare, și nu neapărat dintre cele mai înalte), cititorul nostru este obligat să țină seama de modificările aduse de noul curent în sistemul său inerțial de lectură. În acest context, un loc important în bulversarea propriilor obișnuințe este ocupat de tehnicile reciclatorii, ce presupun

suprapuneri, transformări sau succesiuni rapide ale palierelor textuale – totul, sub tăvălugul unei *vizualizări dictatoriale* (pentru a împrumuta și a recicla formula pe care Hugo Friedrich o aplică poeziei suprarealiste).

Deși fenomenul glisării textului literar spre imaginea cvasi-autonomă afișată de postmodernism are origini mai vechi, probabil că momentul-cheie al procesului coincide cu apariția aparatului de fotografiat la sfîrșitul secolul al XIX-lea. Inițial dependentă de compoziția teatrală – restrictivă prin artificialitate –, literatura suferă un proces de mutație structurală influențat de inovațiile lui Nadar, dar și ale pictorilor impresioniști. Odată cu primele lor tablouri, preocupate pînă la obsesie să rețină variațiile luminii și să imortalizeze clipa trecătoare, scriitorii încep să fie interesați de divizarea dinamică a timpului și a spectrului de culori, tendință tematizată de simbolism și pointilism și reflectată ulterior în experimentele narative de la începutul secolului 20.

Încetul cu încetul, literatura instantaneului (opusă marilor desfășurări romanești și dramatice) trece și ea printr-o serie de metamorfozări care o recompun ca *literatură-polaroid*. Preocuparea pentru developarea imediată a imaginii, împreună cu fascinația exercitată de viteza „prizei de imagine" fac din *literatura-polaroid* una dintre cele mai expresive direcții estetice ale secolului 20. De la fulgurațiile lui Baudelaire din *Illuminations*, ajungem la romanele detaliilor infinitezimale scrise de Alain Robbe-Grillet, Michel Butor sau Nathalie Sarraute, autori specializați în tehnici de dilatare narativă ce aparțin în primul rînd benzii desenate; de la decupajele statice ale lui Joyce sau Kafka, avansăm către instantaneele în mișcare mixate de Peter Handke sau Richard Brautigan.

Concomitent cu explozia postmodernismului literar, în pictură apar artiști care impun viteza de execuție ca principiu artistic: Pollock, De Kooning, Hartung sau mișcarea *COBRA*, ai cărei membri, influențați de mereu tînărul suprarealism, au reacționat împotriva abstracționismului geometric, dar și a realismului socialist. Extinderea televiziunii, ca și diversificarea nelimitată a jocurilor video / computerizate reprezintă următorul pas în accelerarea vitezei perceptive, indiferent de locul de aplicație al acesteia: arta sau realitatea cotidiană. Analizînd implicațiile fenomenului cu ajutorul unui sondaj efectuat în 1988, Richard Kearney demonstra în volumul

său de teorie iconică *The Wake of Imagination* că, prin introducerea aparatelor TV dotate cu telecomandă, doar 50 % dintre copiii americani cu vîrsta sub 15 ani mai urmăresc o emisiune pînă la capăt. Într-o manieră similară, Umberto Eco avertiza, într-o serie de interviuri din anii '80, asupra fascinației riscante pe care o exercită astăzi computerul asupra utilizatorului, mergînd pînă la a-i induce starea de dependență.

Contaminarea postmodernă reciprocă a literaturii și artelor vizuale, în procesul căreia cititorul este determinat să devină o imagine mișcătoare între atîtea alte imagini (absorbind și absorbit, reflectînd și reflectat într-un joc nesfîrșit al oglinzilor magice), nu se bazează însă exclusiv pe tehnicile instantaneului. Prin îmbinarea aglutinantă a desenului și a fotografiilor animate, fantasmele simboliste și visele suprarealiștilor capătă viață în cea mai dinamică artă a sfîrșitului de secol 20: *videoclipul*. Mecanismele sale, ce au migrat deja în literatură, dau naștere unor performanțe diferite de cele obținute pînă atunci prin tehnicile instantaneului. Ele mixează, de pildă, imaginea inertă a benzii desenate cu cea dinamică a filmului sau coboară desenul animat în stradă, ca în *Opposite Attracts*, clipul Paulei Abdul, sedusă pe scenă de un vulpoi îndrăzneț, foarte asemănător lupului caricatural din seria *Droopy* a lui Tex Avery.

Asemenea cuceriri ale imaginației asociativ-transformaționale, aflate la originea videoclipurilor, pot fi regăsite cu ușurință în celelalte domenii artistice. De la fracturarea stroboscopică a realității în tablourile lui Magritte, trecînd prin universul de „cauciuc" al obiectelor picturale imaginate de Dalí și pînă la melanjul agresiv din *Dracula* (în varianta Coppola), *Barton Fink* sau din filmele lui David Lynch, drumul imaginii de la inanimare către relief și mișcare tri-dimensională apare presărat cu numeroase surprize.

Una dintre acestea este reprezentată de proliferarea imaginilor-simbol, care, în cultura postmodernă, se substituie însești obiectelor pe care le ilustrează. Pe retina spectatorului bombardat de informațiile hibride și indeterminante, se vor imprima, pe rînd, mărul verde în locul pastei de dinți *Blend-A-Med* și aventurierul nebărbierit în locul țigărilor *Camel*, dar și trandafirul roșu ca emblemă a formației Depeche Mode, arlechinul-Christ pentru grupul Marillion și recuzita *blood-and-thunder* pentru genul muzical *heavy-metal*. La fel stau lucrurile în cazul unor colecții literare ca *Presses noires*,

Carré noir sau *SAS*, unde copertele-tip (înfățișînd aceleași femei pe jumătate dezbrăcate, urmărite de fel de fel de pistolari virili) eclipsează numele autorilor și propulsează, în schimb, prin vehicularea codului cromatic sau a celui matricol, *genul*. De altfel, efectul de sporire a vitezei percepției printr-o identificare cît mai incisivă este vizibil în orice montaj publicitar, fie el de natură culturală sau nu.

Un experiment ingenios pe această temă a fost realizat de o echipă de psiho-sociologi francezi în 1992. Pornind de la reacția de identificare „în alb" a imaginii-simbol (ca substitut al produsului căutat), cercetătorii au înlocuit etichetele sticlelor *Coca-Cola* dintr-un supermagazin cu niște etichete care păstrau formele și culorile inițiale, dar nu și denumirea. Rezultatele investigației s-au dovedit neașteptate: clienții care și-au focalizat atenția distributivă asupra sticlelor cu intenția de a cumpăra au sfîrșit prin a introduce produsul substitutiv în coșul de cumpărături fără a remarca schimbarea logotipului!

Accelerarea debordantă a vitezei de percepție în postmodernism duce uneori la rezultate pe cît de spectaculoase, pe atît de solicitante pentru public, așa cum se întîmplă în unele benzi desenate (*Gai-Luron*, de Gotlib; *Léonard*, de Turk și De Groot sau *La jungle en folie*, de Godard și Delinx, unde, în colțuri obscure ale căsuțelor, apar personaje în miniatură – un șoarece, la Gotlib; o pisică și un șoarece, la De Groot; două cotofene, la Godard și Delinx – care își urmează propria acțiune, diferită de cea a protagoniștilor) sau în muzica *rock* (unde formații celebre ca Judas Priest sau Queen par să fi introdus pe discurile lor de vinil montaje subliminale, ce agresează psihicul ascultătorilor și se imprimă în inconștient). În asemenea situații, simultaneitatea, „povestea în poveste" sau „punerea în abis" reprezintă mai mult decît niște simple instrumente artistice.

Viteza de identificare este deseori sporită prin simplificare, procedeu valabil în măsura în care convenția stabilită de autor cu publicul său rămîne definitivă. Așa stau lucrurile atunci cînd litera însăși apare ca imagine-simbol în artă: fulgerul în formă de *Z*, anunțînd prezența lui Zorro pe genericul filmelor sau în deschiderea BD-urilor avîndu-l ca protagonist. Același fulger, însă, înscris într-un

cerc, devine sigla firmei de automobile *Opel*, patronată de *General Motors*.

Cîteodată, în spiritul asimilativ al postmodernismului, imaginile-simbol circulă dintr-un domeniu artistic în altul fără a suferi schimbări, spre bucuria publicului dornic de oferte stabile de identificare: personajul Silver Surfer din BD-ul omonim realizat de Stan Lee și Moebius ilustrează coperta de disc *Surfing with the Alien* a chitaristului Joe Satriani, iar puștiul blond și rebel Bart Simpson face un salt din desenul animat al lui Matt Gröening, pentru a ateriza în videoclipul *The Simpsons*, unde interpretează un „Bart Dance".

În literatură și, în special, în sertarele ei *para-*, viteza de identificare presupune acceptarea necondiționată a convenției impuse de nevăzutul Dumnezeu textual. Pus în fața acestuia, cititorul este obligat să creadă imediat ceea ce *se spune* sau *se arată*. De aceea, parcurgerea unui text BD, de exemplu, înseamnă un rapid proces de recunoaștere și acceptare a clișeelor simbolice propuse de autor. În fruntea acestor stereotipuri de identificare stau *emblematica vestimentară* și cea *fizionomică:* uniforma viu colorată a personajelor pozitive (Superman, Spiderman, Captain America, Green Lantern), pe care publicul o asociază instantaneu cu puterile supranaturale ale eroilor justițiari, sau figurile reci și stigmatizate ale anti-eroilor (Galactus, Metallo, Two-Face sau The Joker), mostre ale nocivității de care „răii" dispun pentru a instaura anarhia în societate.*

În general, banda desenată oferă un teren larg de investigație în zona accelerării percepției artistice, numeroși critici privind-o ca pe un laborator al culturii „mari". În comentariile pe care le face pe marginea paraliteraturii (*Entretiens sur la paralittérature*, cu Jean Tortel), Francis Lacassin asociază banda desenată cu filmele lui Alain Resnais (și, implicit, cu prozatorii *Nouveau Roman*), observînd că, și într-un caz și în celălalt, discontinuitatea povestirii e

* Anti-eroii seriei BD, animate și cinematografice *Batman*, Two-Face și The Joker, poartă pe chip semnul infamiei ca efect al unor acizi puternici sau al unor reziduuri chimice cu efecte neprevăzute : descompunerea fizionomiei și alterarea personalității în direcția unui *alter-ego* negativ, care preia controlul.

transformată în principiu artistic. Pentru a-i percepe sensul, afirmă teoreticianul francez, publicul trebuie să șteargă elipsele și să decodifice conținutul imaginii. Acestei reconstituiri a „marjelor albe" i s-au găsit felurite denumiri: în BD, i s-a spus *scurtătură semnificativă;* în teoria narațiunii, Eco a botezat-o, cu un termen oarecum impropriu, *capitol-fantasmă* (în *Lector in fabula*), pe care cititorul îl scrie pe cont propriu, schițînd propria lui lume posibilă, „ce o anticipează pe cea a fabulei"; în teoria deconstructivistă, Derrida o numește *pli* (*La Dissémination*), definind-o ca spațiu alb al unui vers – hîrtie albă, distanță între cuvinte, dar și între valențe. În mare măsură diferit de *pliul* fractalic / catastrofic al lui René Thom, *pliul* lui Derrida ar depăși simplul nivel tematic literar, devenind un principiu de articulare a oricărei structuri textuale generale. La alt nivel de organizare a palierelor textuale, principiul poate fi regăsit și în *Biblie*, în spațiul imaginar și permanent conectabil dintre două paragrafe. Din acest punct de vedere, *Biblia* ar putea fi socotită primul document „hyper-textual" din istoria umanității: un text cvasi-infinit, variabil geometric, cu poteci care se bifurcă, pliuri în adîncime, noduri multiple și legături alternative.

În sfîrșit, supusă influențelor tiranice, dar atît de benefice, ale artelor vizuale, literatura „mare" se subordonează la rîndul ei mecanismelor de accelerare ale culturii postmoderne. Pentru John Barth (*The Last Voyage of Somebody the Sailor*), *teoria fractalilor* constituie prilejul unei evadări rapide în atemporalitate: crestăturile de pe pîinea prăjită de la micul dejun se repetă în imaginea franjurată a țărmului, iar lichidul amniotic în care întrevedem foetusul personajului-narator se suprapune cu oceanul pe care navighează acesta în prezent, devenit, pe parcursul unei călătorii inițiatice, Somebody the Sailor. În ceea ce îl privește, Salman Rushdie (*The Satanic Verses*) recurge la *fantasmatizare*, singura metodă prin care poate transforma o cosmogonie într-un instantaneu cotidian (și viceversa): explozia unui avion în debutul romanului este privită sub forma unui vîrtej de stele, căști de walkman, jocuri video, cuverturi și măști de oxigen.

Exemplele ar putea continua, fiind suficient să asociem videoclipuri ca *Delicate* al lui Terence Trent D'Arby sau *Steam* al lui Peter Gabriel cu pasajele fantasmatice ale romanelor lui Pynchon, Fowles sau Kundera, pentru a constata că vizualizările „accelerate"

nu mai reprezintă o proprietate exclusivă a celei de a șaptea arte. Întoarse prin intermedierea paraliteraturii în literatură, imaginile au ajuns astăzi patronul absolut al textului scris, căruia nu îi rămîne altceva de făcut decît să inventeze alte și alte tehnici în slujba noului „stăpîn". Cum următoarea etapă în transformarea literaturii într-un ecran panoramic al universurilor înconjurătoare pare să fi fost deja parcursă de media-art, textului scris i se oferă o alternativă: ori să se acomodeze cu ultima sa funcție, ori, respingînd-o, să nu mai spună (aproape) nimic.

Poate tocmai de aceea, cititorul sfîrșitului de secol 20 ar putea să abandoneze principii și reflexe anchilozate și, coborînd din fotoliul comod al elitei în populara sală de proiecții a noii literaturi, să își reformuleze întregul sistem de lectură către o vizionare totală și necondiționată.

(apărut prima oară în *România literară*,
nr. 37 / septembrie-octombrie 1993)

În căutarea viitorului trecut

Din 1934, cînd Federico de Onís introduce termenul în literatură și pînă astăzi, nu există un consens asupra conceptului de postmodernism. Pentru Gerald Graff, el ar descrie o mișcare ce pune la îndoială revendicările artei în domeniul adevărului și al valorilor umane; Umberto Eco îl percepe ca model operațional, categorie ideală desprinsă de orice moment cronologic, în timp ce pentru Christopher Butler, el nu reprezintă altceva decît o demonstrare a propriilor metode. Nici Ihab Hassan nu impune o definiție stabilă, atîta vreme cît, în 1971, consideră momentul postmodernist rupt cu totul de modernism (*POSTmodernISM*), iar, în 1980, pornind de la structura termenului, îl găsește „prea strîns legat de modernism" (*The Right Promethean Fire*).*

Într-un asemenea hățiș de opinii, explicația lui Jean-François Lyotard rămîne și astăzi în centrul atenției, prin caracterul ei neobișnuit, ce provoacă amețeli criticii și migrene cititorului de rînd. Pe scurt, pentru teoreticianul francez, postmodernismul ar însemna vîrsta juvenilă a modernității, adică „nu perioada care urmează, ci o buclă asupra modernității" (*La condition postmoderne; Le postmoderne*). Reformulînd paradoxul viitorului anterior din perspectivă deconstructivistă (*Dacă efectul e ceea ce face cauza să devină cauză, atunci acesta, și nu cauza, ar trebui considerat ca origine* – cf. Derrida sau Culler), Lyotard propune o imagine spectaculoasă a

* Un inventar util al cîtorva dintre cele mai importante poziții teoretice legate de postmodernism se regăsește, la noi, în revista *Caiete critice*, nr. 1-2 / 1986.

relației modernism-postmodernism, ce vine în întîmpinarea ideii de „totalizare" postmodernă: tendințelor acaparatoare și pretențiilor dictatoriale ale curentului li se oferă posibilitatea să cuprindă întreaga artă și întreaga existență a secolului 20.

Implicațiile demonstrației lui Lyotard nu sînt deloc neglijabile. În știință, ele se leagă de teoria relativității (care a dat naștere *paradoxului celor două ceasuri*), de aplicarea ecuațiilor fractale (prin care haosul se descompune într-o structură ordonată și repetitivă) sau de teoria simetriilor lansată de Martin Golubitsky, de la Universitatea din Houston (în opinia sa, universul ar reprezenta o producție de masă a simetriilor, rupturile de simetrie ducînd la haos).

În grafică, teoria lui Lyotard, la fel ca și racordurile ei științifice, este compatibilă cu desenele lui Escher (case în formă de benzi ale lui Moebius, pești și păsări reiterînd la diferite scări de măsură mișcarea șarpelui Ouroboros) sau cu obiectele imposibile ale lui Bruno Ernst, Oscar Reutersvärd, Jos de Mey (*tribari, cvadrubari, cuboizi*). Oricît de neverosimil ar părea, aceste construcții bizare, ce încalcă deopotrivă legile opticii și ale logicii, își pot revendica originea în arta religioasă veche (de exemplu, în miniatura *Fecioara cu Pruncul*, 1025, aflată în Biblioteca de Stat din München) și în tablourile unor pictori celebri (Pieter Breughel, *Coțofana pe schele*, 1568), pionieri involuntari ai imaginilor *trompe l'œil*, după cum arată Bruno Ernst, în *The Eye Beguilded. Optical Illusions* (1992), traducerea volumului său *Het begoochelde oog*, din 1986.

Proiecția literară a imaginilor imposibile se raportează în majoritatea cazurilor la mult discutatul paradox al viitorului anterior. Inspirat de aporiile logicii formale, ca *dilema crocodilului* sau *Ahile și broasca țestoasă*, el tinde să se acomodeze cel mai bine cu literatura *science-fiction*. Întîlnirea personajului cu sine în trecut ori răsturnarea propriei genealogii sînt temele unor cărți scrise de clasici SF ca Poul Anderson (*The Time Patrol*), Robert A. Heinlein (*All You Zombies*) sau Gérard Klein (*Les Seigneurs de la guerre*) în a doua jumătate a secolului 20. La rîndul ei, literatura așa-numită *mainstream* caută să impună bulversarea de planuri cronotopice în roman, „inginerii temporali" ai postmodernismului numindu-se aici Thomas Pynchon (*Gravity's Rainbow*, unde universul se dovedește a nu fi fost altceva decît un film în narațiune) și Alain Robbe-Grillet

(*Maison de rendez-vous*). Structurii cărții lui Robbe-Grillet îi corespunde formula *strange loop* (*buclă stranie*), utilizată de filosoful Douglas Hofstadter, în principal pentru analiza unor structuri grafice (*Gödel, Escher, Bach*, 1979). După Hofstadter, fenomenul apare „atunci cînd, mișcîndu-ne în sus (sau în jos) prin nivelele unui sistem ierarhic, ne pomenim pe neașteptate în punctul din care am plecat".

Nu este greu de imaginat ce perspective speculative deschide o astfel de teorie aplicată unei *întregi* literaturi. Examinînd etajele ei superioare, cercetătorul s-ar trezi coborît în subsoluri nevizitate pînă atunci, de unde ar reveni, cu o experiență îmbogățită, la palierele de vîrf. Circulația într-un asemenea sistem literar, elastic și generos, s-ar face printr-o invizibilă rețea de articulații, care ar lega de pildă opera lui Eminescu de poezia post-pașoptiștilor Grandea, Depărățeanu sau Ollănescu-Ascanio ori proza lui Sadoveanu de romanele haiducești ale secolul al XIX-lea. Iar precursorii acestui mod „buclat" de a citi literatura s-ar numi T.S. Eliot și G. Călinescu.

Construirea unui sistem auto-recuperator în interiorul literaturii secolului 20, prin răsturnarea raportului modernism-postmodernism (lectură inversă), apoi prin legarea celor două momente cu un cordon ombilical buclat, ar conduce la rezultate surprinzătoare mai ales în poezie, unde conexiunile în timp au darul de a se realiza cu mai mare flexibilitate.

Distribuite pe traseul lecturii buclate, călătoriile fantasmatice la granița dintre teluric și cosmic, specifice postmodernistului Mircea Cărtărescu în *Levantul*, s-ar proiecta la fel de bine în unduirile siderale imprimate de Ion Pillat peisajului de la Miorcani (*Seară la Miorcani*) și în convulsiile terifiante ale universului descris de Arghezi în *Satan, Duhovnicească* sau *Între două nopți*. De altfel, intenția lui Cărtărescu de recuperare și reciclare poetică depășește cadrul modernismului și se extinde în *Levantul* asupra întregii literaturi române.

Pe linia acelorași afinități dintre modernism și postmodernism, geometriile exotice ale unor poeți aflați la limita celor două curente, cum ar fi Daniel Turcea (stăpînul „sferelor de întîmplări") sau Leonid Dimov (deținător, ca nostalgicul Claus, din *Istoria lui Claus și a giganticei spălătorese*, al secretelor ultime din „azurul turnului"), s-ar suprapune cu acelea închipuite de Ion Barbu în

ciclul *Joc secund.* Triunghiurilor și ovalurilor barbiene esențializate li s-ar alătura cuburile și tetraedrele magice ale lui Dimov și Turcea, răsfrîngînd în fațetele lor poate cele mai fascinante lumi posibile din poezia deceniului șapte.

Fenomenul lecturii buclate presupune însă și inversarea rolurilor, poeții moderniști fiind susceptibili de a se supune interpretării postmoderne. Ion Barbu, de exemplu, prin poemul *Nastratin Hogea la Isarlîk,* izbutește o ilustrare *avant la lettre* a entropiei postmoderne, căci procesul prin care Nastratin (un Isus anacronic și degenerat) se autodevoră coincide cu dezintegrarea postmodernistă prin sfîșîiere, act narcisic de canibalism: „Pic lîngă pic, smalț negru pe barba Lui slei / Un sînge scurt, ca două mustăți adăugite, / Vii, *vecinici,* din gingia prăselelor cumplite / Albiră dinții-n pulpă, intrați, ca un inel. / *Sfînt trup și hrană sieși, Hagi rupea din el*". Caracterul „pervers" al contemplației de sine, într-o contorsiune imagistică, „epică" și, în ultimă instanță, existențială, e împins spre consecințe extreme, cu o voluptate a degradării pe care nu atît modernul Dalí, cît postmodernul Eric Fischl o ilustrează în pictură: tablourile ultimului, apoteoză a sațietății, înfățișază nuduri lipite unele de altele la soare, indiferente la izbucnirea de ostilitate a lumii înconjurătoare.

Privite din același unghi, *Florile de mucigai* argheziene ar putea fi reconsiderate pe filiera postmodernă a *culturii excrementale* (formulă dezvoltată de Arthur Kroker și David Cook, plecînd de la exemplele unor precursori moderni ca Nietzsche sau Bataille), ca o reacție asumată la adresa valorilor morale ale artei și societății. De altfel, nici modernismul, nici postmodernismul nu s-au simțit prea atrase de vechile categorii pozitive ale Antichității: dacă, în modernism, Binele, Adevărul, Frumosul sînt eclipsate de avalanșa de categorii negative ce figurează în inventarul lui Hugo Friedrich, în postmodernism se pune în mișcare un mecanism de(con)structiv mai amplu, care încearcă să le pulverizeze sau măcar să le corupă, prin perversiune și anarhie. Într-un asemenea context dezagregant, conceptul de „nou umanism" teoretizat de Charles Jencks și, la noi, de grupul clujean *Direcția 9,* rămîne o utopie poleită de bune-intenții, dar căreia postmodernismul îi întoarce spatele de o jumătate de secol încoace.

De fapt, problema disputei ancestrale dintre susținătorii valorilor pozitive și negative în artă ne readuce la ipoteza deconstructivistă a lui Lyotard, din *Le Postmoderne*. Poate că nu adîncirea distincțiilor ar rezolva chestiunea, cît mai degrabă conectarea lor printr-un proces complet de „despăturire" literară (Derrida). Pornind de la analiza lui Auerbach, *toate* încercările de coexistență a urîtului cu sublimul (de la istoria vieții lui Hristos din Noul Testament, pînă la parodiile cosmic-excrementale ale lui Georges Bataille), anulînd regula clasică a separațiilor stilistice umil / înalt, estetic / inestetic, acceptabil / inacceptabil s-ar cere interpretate ca anticipare (și deci „consecință" inevitabilă) a fenomenului postmodern. Tolerant, dar și extrem de îndrăzneț, acesta s-a dispensat de binecuvîntarea elitei conservatoare, a spulberat rînd pe rînd prejudecățile estetice și a impus apariția unei noi paradigme culturale, bazate, printre altele, pe fuziunea dintre cult și trivial, *mainstream* și *underground*.

De aici și pînă la a schița proiectul unui canon mai „ospitalier", maleabil în criterii și situat „la intersecția preferințelor populare și ale elitei" (Virgil Nemoianu), nu mai rămîne decît un pas. Într-un atare canon, rezultat al medierilor dintre cultura „înaltă" și cea *„de bas-étage"*, n-ar fi exclus ca, pe palierul comun al modernismului și postmodernismului, să descoperim alături de Arghezi, Barbu, Pillat, Dimov, Cărtărescu și alte nume. Cel puțin așa lasă să se înțeleagă mișcarea circulatorie a unei literaturi pornite în căutarea viitorului ei trecut.

(apărut prima oară în *România literară*, nr. 8 / martie 1994)

Benzi desenate & desene animate

Metafizica violenței desenate

Prin natura ei, banda desenată poate valorifica două variante tipologice ale violenței, dependente de cele două mari categorii stilistice pe care le reprezintă. Pe de o parte, ar fi vorba de *violența elastică* a benzii desenate *comice*, iar, pe de alta, de *violența organică* a BD-ului *realist* (sau *dramatic*).

Inaugurată, după unii cercetători, în 1894 prin *strip*-ul lui Richard Felton Outcault, banda desenată comică are altă justificare stilistică decît cea realistă. Exploatînd în întregime componenta magică a imaginarului public, ea anulează limitele reprezentării mimetice. Obstacolele impuse de cenzura raționalului sînt eludate prin camuflare fantasmatică și imaterializare iconică. Drept urmare, golită de conținutul ei perisabil, realitatea apare eternizată într-o *grafo-realitate* fără vîrstă și consecințe. În același timp, eroii devin elastici și se auto-regenerează în structuri moleculare fluide, care îi fac imuni la trecerea timpului.

Cînd Pif (creator: C. Arnal) cade de pe acoperișul casei lui Tonton și Tata, lovit de bîta motanului Hercule, singurele consecințe ale accidentului sînt un cucui și un mănunchi de stele verzi. La fel, cînd Garfield (creator: Jim Davis) este strivit de dulapul în care cotrobăie după porția preferată de *lasagna*, corpul său poate cel mult căpăta înfățișare cubică, timp de un decupaj iconic. Iar cînd, în urma unei lecții de scrimă ratate, Gai-Luron (creator: Marcel Gotlib) se hotărăște să-și astîmpere setea, nici el, nici instructorul nu par neliniștiți că din burtă îi șiroiesc cîteva zeci de izvoare de apă minerală. În astfel de situații, nu violența, ca ingredient tematic, se vede sublimată, ci personajele sînt idealizate (într-o

manieră similară cu cea utilizată, în literatura română, de Creangă, în *Povești* și *Povestiri* sau în *Amintiri din copilărie*), conferindu-li-se capacitatea de a o absorbi și asimila celular. „Riscul" principal al acestui gen de optică rezidă într-un efect involuntar de lectură și anume în minimalizarea violenței (cauze, participanți, procedee, efecte). De aici și pînă la acceptarea ei ca automatism benign, rămîne doar un pas, pe care postmodernismul l-a realizat deja (Beavis & Butt-Head, creator: Mike Judge), în condițiile mixajului de criterii estetice și ontologice.

Altfel stau lucrurile în cazul violenței realiste. Apărută în 1929, odată cu Tarzan (creator: E.R. Burroughs; desenator: Harold "Hal" Foster), banda desenată dramatică ilustrează violența printr-un raport mimetic cu realitatea. Efortul de verosimilizare rezultă în reproducerea grafică plauzibilă a anatomiilor. Corpurile sîngerează și se descompun, eroii sînt dezarticulați (ca în nuvelele de război ale lui Rebreanu) sau pur și simplu mor, iar trauma fizică este cel mai adesea însoțită de una psihică, pentru a întregi plauzibilitatea „realului". Dintr-o astfel de perspectivă, violența benzii desenate dramatice nu mai pune semnul egal între firesc și nefiresc sub emblema imortalității (cazul BD-ului comic), ci apropie binele și răul sub cea a suferinței.

De pildă, Captain America (creator: Jack Kirby) se luptă cu naziștii care doresc să debarce în Statele Unite și îi învinețește cu lovituri bine țintite de pumn și picior; The Punisher (creator: John Romita) are un cap de mort desenat pe piept și îi terciuiește cu mitraliera pe toți criminalii americani; Wolverine (același creator) îi secționează pe baronii drogurilor și ai prostituției cu niște lamele uriașe de metal pe care le extrage din mănuși. Umanitatea tuturor acestor personaje pozitive, eroi care veghează la respectarea principiului metafizic al dreptății într-o lume în care aparatul legal se clatină sau pare neputincios, este garantată de o *filosofie a violenței* care, în cele din urmă, le determină să își regrete mijloacele de acțiune.

În aceeași manieră, chiar și cele mai terifiante personaje negative ale benzii desenate realiste (cum ar fi anti-eroii lui Bob Kane: The Joker, clovnul asasin sau Two-Face, *alias* Harvey Dent, fost procuror devenit criminal psihopat cu dublă personalitate) posedă o *conștiință a violenței* care, deși nu le împiedică să persevereze, le

determină sentimente conflictuale de tristețe, furie, compasiune sau groază. Paradoxal, complexitatea lor psihologică, marcată, uneori, de momente de introspecție, riscă să estompeze distanța dintre cauză și efect. În astfel de cazuri, prin ambiguizarea rolurilor, violența poate echilibra relația dintre producătorul ei malign (criminal, nebun, torționar) și victima lui inocentă.

Deși concepute și stilizate diferit, ambele tipuri de violență BD reflectă același nivel de permisivitate estetică și ridică aceeași obiecție a „validității etice". Ambele tind să fie subordonate unei strategii auctoriale a divertismentului, prin care suferința și moartea sînt transformate în obiecte iconice de consum. Angrenată în fluxul acestora, comprimată între elasticitatea caricaturalului comic și fidelitatea veridicului dramatic, realitatea însăși le poate deveni un model insuficient.

(apărut prima oară în *Vineri*, supliment cultural al *Dilemei*, nr. 13 / noiembrie 1998)

Desenul animat postmodern

În anii '90, postul de televiziune *Cartoon Network* a lansat o serie de desene animate reunite sub titulatura *Premiere Toons: Johnny Bravo*, conceput de Van Partible, *Dexter's Laboratory*, al lui Genndy Tartakovsky, *Cow & Chicken* și *I Am Weasel*, create de David Feiss.

Dincolo de simpatia sau antipatia publicului pentru noii eroi animați, un fapt rămîne de domeniul evidenței: *cartoon*-urile zilei de astăzi au foarte puține lucruri în comun cu produsele Walt Disney sau Hanna & Barbera de pe vremea bunicilor. Calitatea grafică a desenului, cronotopia scenariului vizual, funcționalitatea structurilor ideologice – toate s-au modificat radical, în direcția unei firești schimbări paradigmatice, dinspre modernism către postmodernism.

Desenul animat postmodern este cinic și reciclativ cu propriile sale convenții. Personajele arată „rău" grafic, sînt „distorsionate" etic și estetic și se fixează în memorie prin intermediul unor puncte de ruptură și discontinuitate pe care desenul modern (bazat pe ordine, plenitudine și totalizare iconică) nu le putea concepe. De exemplu, năsucul catifelat al cățelușei lui Disney din *The Lady & the Tramp* s-a transformat în botul diform al vacii lui Feiss, care, în *Cow & Chicken*, fornăie dintr-o nară infinit mai lăbărțată decît cealaltă. În aceeași manieră, posteriorul motanului Tom, înzestrat cu o coadă stufoasă și nobilă, a fost înlocuit de fesele congestionate ale babuinului I.R. Baboon din pelicula *I Am Weasel*.

Cronotopia noilor desene animate pare și ea substanțial diferită de cea cu care ne obișnuiseră Popeye, Fred & Barney sau Scooby-Doo.

Puștiul genial Dexter accesează un laborator cibernetic ascuns în pereții dormitorului, Cow & Chicken joacă jocuri virtuale pe computer și călătoresc în trecut cu o mașină a timpului asemănătoare vehiculelor din *Star Wars*, iar falsul *macho-man* Johnny Bravo – de profesie pierde-vară – își petrece majoritatea timpului făcînd *zapping* pe televizor, în căutarea blondei ideale care să îi cedeze atenția, un sărut și un tub de gel pentru păr.

Cît despre structurile ideologice etalate în *Premiere Toons*, ele au glisat de la nevinovata morală umanitară a filmelor lui Disney, la mai subtila și interesata filosofie a (in)corectitudinii politice promovate de Feiss și Tartakovsky. Cow & Chicken își spun unul altuia „frate" și „soră" și mănîncă la masă cu cei doi fermieri-„părinți" (care le oferă cereale cu lapte, îi plimbă cu mașina și li se adresează cu formula „copiii noștri"), iar Johnny Bravo își umflă pectoralii în fața domnișoarelor pe care se străduiește să le cucerească prin intermediul apelativelor sale preferate: „Puicuțo!", „Scumpete!" sau „Aoleu, ce bună ești, mămico!".

Ceea ce rămîne la capătul mutației paradigmatice a desenului animat actual este o plăcută senzație de *delectare haotică*. Negarea, recursul la paradox, pastișarea și deconstrucția personajelor și a tipologiilor în interiorul desenului postmodern au condus la un nou tip de percepție a universului animat, în care empatia spectatorului se cîștigă prin fascinația dezordinii și a dislocării. Semne ale acestei rafinate forme de atracție iconică apăruseră deja, odată cu *The Simpsons* și *Beavis & Butt-Head*, pionieri postmoderni ai dereglărilor ontologice și estetice pe bandă animată: încăpățînarea nesuferită a lui Bart Simpson (etern indispus de școală, vecini și familie), ca și comportamentul anti-social al eroilor lui Mike Judge (ocupați cînd cu scărpinatul gingiilor, cînd cu introducerea unui snop de creioane în cavitatea nazală) deschideau calea *cartoon*-ului auto-subversiv dinspre ironie către ricanare.

În încheiere, s-ar cuveni făcute cîteva observații în legătură cu „vinovăția" publicului de a se lăsa cucerit de grafica și tipologia noilor desene. Departe de a înspăimînta prin hibridizări iconice și desemantizări ale conținuturilor, *Premiere Toons* captează deopotrivă atenția copiilor și a adulților. Celor dintîi, le populează imaginarul cu mitologii familiare în decoruri alternative; celorlalți, deja „pervertiți", le asigură o textură ideologică actualizată și distribuită

în structuri iconice subtile și pretențioase. Supusă permanent logicii ironiei și autoironiei auctoriale, gratuitatea cinică sau ricanatorie a *gag*-urilor instituie aceeași solidaritate secretă între vîrste pe care o resimțim cînd citim literatură „mare" pentru „cei mici".

În astfel de împrejurări, autorii propun „răutăți cu mai multe strategii"; prin intermediul lor, satisfacția lucidă și educată a publicului adult este stimulată la fel de eficient ca rîsul naiv și spontan al celui juvenil. Valorile morale se relativizează, devin fluide, apoi, remodelate estetic într-o lume în care legile colectivității nici nu operează, nici nu sînt oportune, se transformă în inversul lor. Rezultatul, deși anti-social (sau poate tocmai de aceea) amuză: nimeni nu îl condamnă pe Homer Simpson pentru neglijență, atunci cînd pleacă de la centrala nucleară la care lucrează cu un calup de material radioactiv în buzunarul pantalonilor. În aceeași manieră, nu simțim nevoia unei intervenții ideologice care să îl sancționeze pe Dănilă Prepeleac pentru misoginism și să ajute comunitatea nevestelor moldovence să își restaureze portretul identitar șifonat. La urma urmei, dacă sîntem dispuși să acceptăm pactul ludic cu anti-etica artei postmoderne, între diavolii nătîngi ai povestirilor lui Creangă și Dracul stacojiu al lui David Feiss, mereu păcălit de văcuța fornăitoare și găina dințoasă, ar exista mai mult decît o asemănare.

(apărut prima oară în *Vineri*, supliment cultural al *Dilemei*, nr. 5 / martie 1998)

Un jurnal desenat

Odată cu pelicula *Beavis and Butt-Head Do America* și cu volumul *Huh-Huh for Hollywood*, compania *MTV* a lansat în 1997 și ghidul de călătorie *Beavis and Butt-Head Travel Log* (New York, MTV Books / Pocket Books). Alcătuit de Kristofor Brown și ilustrat de Mike Judge (creatorul și autorul vocilor celor două personaje), jurnalul de voiaj cuprinde, în aproape o sută de pagini, recomandările lui Beavis și Butt-Head adresate oricărui turist dornic să viziteze Statele Unite la intersecția dintre geografia reală și cea animată. În spațiul hibrid de pământ și celuloid, călătorul poate descoperi, spre deosebire de Columb, mai multe Americi: una caricaturală, incorectă ideologic și defectă iconic, populată de „fraieri", „puicuțe" și „moșalăi"; alta mimetică, fotografiată în decupajele pline de viață ale *mall*-urilor și *theme park*-urilor; în fine, o a treia hyper-reală, trăind în infinitele ramificații ale unui creier colectiv care a anulat distincția dintre original și copie, real și simulacru. Aceasta din urmă (America lui Debord, Baudrillard și Kroker, dar și a lui Minsky, Hofstadter și Dennett) își extinde artificialitatea vie în colajul de fotografie și bandă desenată ce însoțește textul explicativ.

Beavis and Butt-Head Travel Log se deschide cu o hartă a Statelor Unite schițată de cei doi anti-eroi, în care *Alaskuh* (Alaska) este o insulă în Oceanul Pacific, iar *Kansass* și *Texass* (joc de cuvinte: *ass* = engl. *fund*) strivesc mai mult decît se cuvine topografia *Okluhomei* (Oklahoma). Informațiile ar fi desigur insuficiente dacă schița nu ar fi dublată de o hartă a „Densității Populației", unde legenda și culorile din ce în ce mai roșiatice indică gradul de

distribuție teritorială a „gagicuțelor": de la „Naspa. Gagici, zero.", pînă la „Booooiiinnng!" (onomatopee atribuită extazului erotic masculin și reflexului pavlovian ce îl însoțește). Pentru accesul la zonele privilegiate din punct de vedere turistic, Beavis și Butt-Head descurajează folosirea avioanelor („Cad tot timpul. Plus că e costisitor să zbori, așa că riști nu numai s-o mierlești, dar să și cheltuiești o grămadă de bani.") și recomandă mersul pe jos, mai lent, dar care „E gratis și-ți permite să strivești fel de fel de gîngănii".

Nici un ghid nu este însă complet fără o selecție judicioasă a localităților demne de vizitat. Astfel, odată desfăcute, hărțile celor două pramatii nu puteau omite nume (reale) ca: *Bumpass* (echivalent aproximativ – *Ciocănești*); *Pumpville* (*Sălard*); *Hornitos* (*Fierbinți*); *Aroma Park* (*Coada Vacii*); *Dickey* (*Sulești*); *Buttzville* (*Fundeni*); *Butztown* (*Curtici*); *Lick Creek* (*Buziaș*); *Bird-In-Hand* (*Bălăbănești*); *Flushing* și *Kaka* (*Budești* și *Budoi*), toate cu evidente conotații licențioase. Lor li se adaugă o listă de locuri *cool* („marfă"), ortografiate corespunzător și întinse de-a lungul, de-a latul și în afara spațiului continental: vulcanii din *Huhwaii* (cînd erup); Seattle (patria muzicii *grunge*); California (pentru cutremure și serialul *Baywatch*); *Texass* (pentru a afla „cine l-a împușcat pe fraieru' de J.R.?"); Chicago (datorită vîntului care „suflă rochiile tipelor de le poți vedea chiloții!"); *Pensilvania* („E marfă, de-aicea vin vampirii. / Nu, fraiere, aia e Transilvania!") și, firește, *Washingtun* D.C. (pentru că, „dacă o faci cu fiica președintelui, o să ajungi fiul președintelui sau cam așa ceva"). Dintre vedetele adulate ale acestor zone, Beavis și Butt-Head le recomandă în mod special pe Ozzy Osbourne („șefu' șefilor!"), Meryl Streep („tipa care a făcut-o cu Clint Eastwood la fermă" – aluzie la filmul *The Bridges of Madison County*) și Priscilla Presley („și marfă, și singurică!").

Cu toată euforia personajelor-martor, ghidul Americii sfîrșitului de mileniu conține și niște avertismente grave. Pe antepenultima pagină, Beavis și Butt-Head atrag atenția călătorilor imprudenți asupra locurilor pe care trebuie să le evite cu orice chip: cabanele („mai ales alea forestiere"); cimitirele („mai ales noaptea"); aleile („mai ales dacă te fugăresc unii"); oceanul („tot timpul"); apartamentele „moșilor" („tot timpul"). Motivația? „Că, dacă te uiți la filme, o să vezi că lumea-i omorîtă mereu în locurile astea."

Una peste alta, *Beavis and Butt-Head Travel Log* rămîne un ghid util și captivant, instrument de orientare indispensabil oricărui turist dornic să afle unde se află Insula lui Gilligan și cum te poți uita sub faldurile Statuii Libertății fără să fii prins.

(apărut prima oară în *Vineri*, supliment cultural
al *Dilemei*, nr. 17 / martie 1999)

Fantezia corectitudinii politice

Ideologia și vocabularul *corectitudinii politice* (*political correctness*) au fost promovate în ultimele decenii în lumea politică și academică americană, cu scopul de a restaura și apoi a respecta demnitatea publică a categoriilor minoritare în Statele Unite, indiferent de natura lor (etnică, sexuală, animală, minerală ș.a.m.d.). Bazat, din punct de vedere lexical, pe recursul la eufemism și parafrază, vocabularul PC poate fi interpretat în latura sa generoasă ca un instrument social de egalizare a drepturilor celor pînă atunci neglijați, iar în componenta sa restrictivă ca o formă dogmatică de instaurare a unei „noi ordini verbale" menite să camufleze dorința anumitor grupuri sau indivizi de a-și crea propriul sistem exclusivist de referință. În primul caz, vocabularul PC reflectă o aspirație legitimă către pluralism și toleranță socială, culturală, politică etc.; în cel de-al doilea, el impune în mod artificial o normare supra-individuală a drepturilor și libertăților personale. Situate deci undeva între utopia morusiană și distopia orwelliană, componentele vocabularului corectitudinii politice merită, măcar prin caracterul lor contradictoriu, o atenție specială din partea lingviștilor, istoricilor mentalităților, politicienilor și crescătorilor de animale.

Pornind de la această premisă, doi scriitori americani, Henry Beard și Christopher Cerf, au hotărît în 1992 să se expună riscului de a fi considerați fie victime, fie opresori (fie amîndouă laolaltă), publicînd la Editura Harper Collins un dicționar al termenilor acceptabili din punct de vedere politic: *The Official Politically Correct Dictionary & Handbook*. Dedicat domnișoarei Donna Ellen

Cooperman, „care a dus timp de mai bine de un an o curajoasă bătălie cu sistemul juridic al statului New York, pentru a-și cîștiga finalmente dreptul de a se numi Donna Ellen Cooperperson", volumul își propune să ofere un sprijin consistent celor care doresc să supraviețuiască public în „universul sensibil al anilor '90". Nuanțele cerute de „limbajul viitorului", pericolele la care se expun utilizatorii vechilor structuri lexicale, precum și o substanțială bibliografie ce include, printre altele, *1984* de George Orwell și *A Feminist Dictionary* de Cheris Kramarae și Paula Treichler, sînt principalele puncte de interes asupra cărora cititorii americani și de oriunde ar putea zăbovi.

În cadrul dicționarului alcătuit de Henry Beard și Christopher Cerf pe baza unor surse majoritar academice, trei par a fi categoriile fundamentale de termeni *politically correct:* categoria termenilor desemnînd „diferențe" umane fizice, educative și comportamentale, cea a termenilor atribuiți universului non-uman și cea a termenilor feminității discriminate. Toate propun o alternativă demnă, temperată și democratică, la excesele de lexic ale majorităților concurente, primitive și totalitare.

Prima categorie conține preponderent referințe la aspectul uman exterior, a cărui „diferență" este repusă în drepturile și tiparele firescului. Astfel, o persoană *urîtă* nu se mai numește ca atare, ci *cosmetically different* (*diferită din punct de vedere cosmetic*); alta, *cheală,* este *folicularly challenged* (*marcată diferit din punct de vedere folicular*), în timp ce o a treia persoană, suferind de *obezitate,* apare ca *differently sized* (*dimensionată diferit*), *horizontally challenged* (*marcată pe orizontală*) sau pur și simplu ca exponentă a unei *alternative body-image* (*imagini corporale alternative*).

În aceeași categorie, „deosebirile" educative și comportamentale se bucură și ele de un tratament egalitarist firesc. O persoană *needucată* figurează ca *alternatively schooled* (*școlită alternativ*), iar alta *stupidă* este *cerebrally challenged* (*marcată / înzestrată diferit din punct de vedere cerebral*). Autorii volumului de termeni PC ar putea părea cîteodată *plictisitori,* însă, de fapt, ei se dovedesc *differently interesting* (*interesanți într-un mod diferit*). Iar dacă aceștia ar dori să își sărbătorească recenzarea dicționarului cu un pahar de băutură în plus, atunci ei nu ar ajunge *beți,* ci doar

chemically inconvenienced (*inadecvați din punct de vedere chimic*).*

Mai dificil de restaurat în propriile drepturi, situațiilor umane „incomode" din punct de vedere social sau biologic li s-a găsit în cele din urmă o rezolvare echilibrată. *Răutatea* și *imoralitatea* sînt definite prin sintagmele *ethically disoriented* (*dezorientat din punct de vedere etic*) și *morally different* (*diferit din punct de vedere moral*). De exemplu, Stalin sau Pol Pot au fost niște persoane *diferite din punct de vedere moral*. În aceeași manieră eufemistică, o persoană *moartă* apare ca *terminally inconvenienced* (*nepotrivită din punct de vedere final*) sau *metabolically different* (*diferită din punct de vedere metabolic*). La capătul celui de-al Doilea Război Mondial, arată *Larousse*-ul din 1997, trecut de cititori prin filtrul vocabularului PC, am fi avut între 42 și 52 de milioane de oameni *diferiți din punct de vedere metabolic*.

A doua categorie reprezentativă de termeni PC incluși în dicționarul lui Beard și Cerf descrie universul non-uman pe același palier de sensibilitate cu cel omenesc. Animate de suflul egalitarismului ecologic, plantele nu mai sînt *plante*, ci *botanical companions* (*tovarăși botanici*) sau *floral companions* (*tovarăși florali*), *rocile* sau *pietricelele* pe care le culegem de la mare sau din parcul Herăstrău devin *mineral companions* (*tovarăși minerali*), iar *mîncarea*

* Nominalizarea directă a „diferenței" poate fi combătută și altfel decît prin „corecție" lingvistică. În cazul în care „egalizarea șanselor" pe calea substituției lexicale eșuează, se poate recurge la campanii de interzicere a folosirii anumitor termeni sau chiar de cerere de radiere a acestora din vocabular. În astfel de situații, chiar dacă intențiile promotorilor sînt nobile și „democratice", militantismul PC se transformă, fără voia lui, într-un demers orwellian de poliție a limbii. A se vedea, printre altele, campania de interzicere a folosirii cuvîntului „retardat", inițiată în 2009 în SUA pe *site*-ul www.r-word.org și reflectarea ei în presa românească : „România, prin fundația Special Olympics, se alătură campaniei internaționale pentru încetarea utilizării cuvîntului «retardat» [...] Mîine va fi sărbătorită a doua ediție a Zilei Internaționale pentru Încetarea Utilizării Cuvîntului «Retardat», această zi avînd o puternică semnificație educațională și socială." (Oana Dan – *„Retardat", un cuvînt perimat*, în *Evenimentul zilei* nr. 5811 / 3 martie 2010).

vegetală, obținută „fără a omorî, a răni sau a-i cauza inconveniente unui animal non-uman", trebuie considerată *non-violent food* (*mîncare obținută prin mijloace non-violente*). Cît despre companionii noștri animali, aciuiați pe lîngă sau în casă, dacă aparțin rasei pisicești și se întîmplă să locuiască în Statele Unite, atunci ei sînt cetățeni *feline-American* (*felino-americani*).

Ultima categorie lexicală importantă aflată în *The Official Politically Correct Dictionary & Handbook* tratează în mod elegant și nediscriminatoriu percepțiile feminității contemporane. O femeie *gravidă*, de pildă, nu se va numi ca atare, ci *parasitically oppressed* (*oprimată în mod parazitar*). Alta, care se va simți privită pe stradă de un bărbat, își va putea aduce „admiratorul" în fața instanței sub acuzația de *street harassment* (*hărțuire stradală*). În sprijinul ei, avocații ar putea invoca și tendința anumitor persoane de sex masculin către o *ego-testicle worldview* (*viziune despre lume ego-testiculară*), jignitor și opresiv falocratică.

Vocabularul corectitudinii politice, prezentat ironic de Henry Beard și Christopher Cerf în ambele sale fațete (democratică și discriminant-pozitivă), încearcă să instituie o delimitare a opiniilor și conceptelor uman acceptabile de cele socotite inacceptabile. Inechitatea lingvistică pe care își dorește să o înlăture nu reprezintă însă decît o falsă țintă, atîta vreme cît probleme sociale globale, cum ar fi sărăcia, șomajul sau decalajele salariale nu par să se rezolve eufemistic sau metonimic. Pe de altă parte (re)consacrarea mîndriei individuale prin întărirea demnității lexicale poate fi un început profitabil, indiferent dacă prin „individ" înțelegem o ființă umană (*human animal*), un pește în conservă din golful Chesapeake (*genocidally-oppressed ichtyo-American*) sau pagina de hîrtie (*processed tree carcass*) pe care o avem acum în față.

(apărut prima oară în *Vineri*, supliment cultural al *Dilemei*, nr. 9 / iulie 1998)

America în genunchi

Lansat în 1997, filmul animat de lung metraj *Beavis and Butt-Head do America* (*Beavis și Butt-Head i-o fac Americii*) poate candida cu succes la un „Oscar" pentru incorectitudine politică în spațiul ideologic nord-american. Pelicula lui Mike Judge (creator, regizor și autor al vocilor protagoniștilor) deschide o breșă ironică în șabloanele mentale, discursive și comportamentale cu care ne-a obișnuit ideologia PC a ultimelor cincinale. Pe aceste coordonate, filmul răstoarnă poncife aparent inatacabile, de la visul de aur al nației alese și pînă la mitul președintelui tînăr, chipeș și *fair-play*.

Beavis și Butt-Head sînt eroii unei serii de desene animate apărute pe postul *MTV* începînd cu martie 1993. Ei locuiesc într-o casă dărăpănată și își petrec trei sferturi din timp pe canapea, urmărind videoclipuri pe care le apreciază în termeni de *„cool"* (*„marfă"*) sau *„suck"* (*„naspa"*). Beavis și Butt-Head reacționează visceral la imaginile televizate, apreciind violența, sexul și decibelii în exces drept *„cool"*, în vreme ce orice fenomen care necesită un minim efort de interpretare este întîmpinat cu formula: *„this sucks"* (*„e de cacao"*). După cum observă teoreticianul media Douglas Kellner în capitolul *Beavis and Butt-Head: No Future for Postmodern Youth* din volumul *Media Culture* (1995), cei doi sînt caracterizați „prin lipsa celor mai elementare judecăți, gusturi sau raționalități, prin absența valorilor politice și etice și prin incapacitatea cvasi--totală de a avea aptitudini cognitive și de comunicare". Pe scurt, un cuplu pe care publicul român îl poate identifica prin particula anti-: anti-social, anti-cultural, anti-igienic etc.

Beavis and Butt-Head Do America urmărește călătoria anti-educativă a celor două pramatii prin topografia ecologică și ideologică a Statelor Unite actuale, în căutarea... televizorului care le-a fost furat. Pe parcursul acestei epopei nabokoviene răsturnate (Lolita este o „puicuță" cu experiență, pe care adolescenții își propun, fără succes, să o „facă"), eroii lui Mike Judge încalcă dezinvolt toate regulile posibile de conduită socială, ajungînd pînă la a fi considerați teroriști gata să pună în pericol Casa Albă, administrația Clinton și integritatea corporală a Primei Domnișoare a țării.

Cea mai semnificativă categorie de secvențe incorecte politic pe care pelicula o etalează se regăsește în acțiunile sistematic demolatoare ale protagoniștilor. Beavis pătrunde cu tricoul pe cap în cabina de pilotaj a avionului care îi duce la Los Angeles, rostindu-și replica atît de familiară publicului *MTV: „I am Cornolio!"* – nume cu rezonanțe shakespeariene, de fapt inventat și stereotip), ceea ce face ca Boeing-ul să scape de sub control cîteva mii de metri, în urletele echipajului. Același personaj, vizitînd o centrală nucleară în L.A., întrerupe printr-o mișcare a posteriorului generatoarele de curent, în timp ce Butt-Head, mai inventiv, deschide ecluzele unui baraj uriaș care se revarsă asupra metropolei din deșert oricum scufundate în beznă.

În Grand Canyon, unde nimeresc din întîmplare cu un autocar de pensionari, cei doi nu admiră peisajul (la fel ca restul turiștilor, barbiturizați de explicațiile unui ghid șablonard), ci excrementele unui măgar jucăuș. Cam în același stil, ei îi preferă lui Old Faithful (gheizerul preferat al oricărui american cumsecade) apa unei toalete cu senzori electronici. Campion al experimentelor-limită îndreptate împotriva oricăror norme publice, Beavis mai sare din portbagajul unei mașini pe capota alteia, provocînd o coliziune în lanț. Evenimentul este mediatizat drept „cel mai mare dezastru rutier din istoria Statelor Unite", totuși mai puțin sugestiv decît vizita personajului la Casa Albă, unde se plimbă nestingherit pe coridoare mormăindu-și obsesiile fonetice prin fața delegațiilor străine: *„TV!"*, *„Titicaca!"* și, desigur, *„Cornolio!"*. În același context, Butt-Head preferă să îi facă avansuri unei Chelsea Clinton cu dinți proeminenți, în camera căreia pătrunde pe neașteptate, ceea ce declanșează o rafală de lovituri de karate din partea fiicei președintelui.

Al doilea palier iconic al incorectitudinii politice promovate de Mike Judge funcţionează la nivelul clişeisticii cetăţeanului de rînd şi a autorităţilor desemnate să îi garanteze drepturile. De exemplu, vecinul lui Beavis şi Butt-Head, veteranul conservator Tom Anderson, împreună cu soţia sa, Marcy, acoperă profilul socio-psihologic al americanului-model, care pune bani deoparte o viaţă întreagă pentru a-şi putea finalmente vizita ţara la senectute. Din nefericire, cei doi pensionari trag de fiecare dată ponoasele acţiunilor anarhice ale adolescenţilor nemulţumiţi: apele barajului din L.A. le spulberă rulota, maşina le explodează pe autostradă (în urma saltului lui Beavis), iar F.B.I.-ul îi arestează (confundîndu-i cu Beavis şi Butt-Head) pentru „atentat la siguranţa naţională". La rîndul lui, profesorul de liceu al adolescenţilor, hippiotul liberal Van Driessen, care îşi învaţă elevii cum să fie PC şi le improvizează şlagăre ca *„The Song of the Lesbian Gull"* (*„Cîntecul pescăruşului lesbian"* – *sic!*), suportă rigorile unei percheziţii poliţieneşti care începe cu o întrebare despre drepturile omului şi se termină cu chitara sfărîmată şi un pat de puşcă aplicat în burtă; totul, în răcnetele elevilor striviţi de trupele speciale.

În general, autorităţile americane din film (şerifi, detectivi, comandanţi de trupe speciale) apar ca exponenţi ai unui comportament justiţiar, dar complet stupid şi lipsit de discernămînt. Exemplul cel mai convingător din acest punct de vedere stă în secvenţa experimentului cu arme bacteriologice. Pe un monitor ascuns, F.B.I.-ul prezintă o înregistrare cu simptomatica unui virus devastator, testat în secret asupra militarilor americani (aceştia vomită şi mor în serie), sub ochii şefului biroului de investigaţii, care observă, îngrijorat: *„Drace! Nu ştiu ce s-ar întîmpla dacă ar încăpea pe mîinile cui nu trebuie!"*.

În fine, nu trebuie omis din animaţia lui Mike Judge principalul reprezentant al ideologiei PC, autoritatea supremă în materie de discursuri pluraliste. Preşedintele Clinton îi felicită personal pe Beavis şi Butt-Head (transformaţi, printr-o neînţelegere, din pericole sociale în eroi ai naţiunii), vorbindu-le într-o perfectă limbă de lemn: *„sîntem mîndri de voi"; „cetăţeni de onoare"; „o recoltă măreaţă de tineri americani"* şi lăsîndu-se contaminat, cu ipocrizia politicianului „sportiv" şi „democratic", de vocabularul celor doi, pe care îi consideră foarte *„cool"*.

Detalii microscopice ale unui scenariu ideologic anti-PC pot fi vizualizate și în comportamentul unor personaje episodice (borfașul care trage cu pistolul în televizor, bea whisky în timp ce conduce o mașină cu toba de eșapament spartă, face slalom pe autostrăzi și lovește intenționat o pisică), ca și în ilustrația muzicală (filmul începe cu acorduri de *James Bond* și *Charlie's Angels* și se termină pe note de *Independence Day*) și în *trailerele* peliculei (Beavis și Butt-Head crescuți la dimensiunea lui King-Kong, zdrobind New York-ul în timp ce lumea urlă isteric, iar camerele de luat vederi le filmează peticele din turul pantalonilor). Intertextele vizuale, verbale și muzicale, de cele mai multe ori aluziv-ironice sau deliberat trivializante, întăresc osatura unui desen animat în întregime „pe dos".

Ludicitatea acidă și subversivă a regizorului Mike Judge nu este însă pe placul tuturor spectatorilor. Trecute în zona derizoriului hilar, temele „mari" ale civilizației americane, altădată subiect de glorificări eroice (familia, națiunea, Constituția, ecologia – pentru a numi doar cîteva), au devenit obiect de dispută mediatică încă de la apariția seriei *Beavis and Butt-Head* pe canalul *MTV*. Într-o dezbatere parlamentară din octombrie 1993, senatorul Ernest Hollings incrimina sever violența adusă în lumea *show*-ului animat de către... *„Beaver and Buffcoat" (sic!)*, în timp ce, în același an, unele școli din South Dakota le interziceau elevilor să poarte haine și însemne asemănătoare celor folosite de protagoniști. Dincolo de granițele permisivității etice și mediatice, Beavis și Butt-Head rămîn însă niște simpatice creaturi de celuloid care arată publicului „să nu facă la fel ca ei". Sau poate tocmai invers?

(apărut prima oară în *Vineri*, supliment cultural
al *Dilemei*, nr. 11 / septembrie 1998)

Stereotipii canine

În 1968, celebrul cuplu Hanna & Barbera și creatorul Iwao Takamoto lansau pe piața desenului animat unul dintre cele mai bizare personaje canine: Muttley. Combinație obeză de grifon și ciobănesc intrat la apă, Muttley (în traducere aproximativă: *Javrea*) a devenit foarte repede o vedetă a stereotipiilor verbale pe micul ecran, replicile de încîntare (*„Yeah-Yeah-Yeah!"*, *„Gimme-Gimme-Gimme!"* sau *„Oh, Boy! Oh, Boy! Oh, Boy!"*) alternînd cu mormăielile arțăgoase la adresa stăpînului său, Dick Dastardly (*Dick Ticăloșescu*), șofer incompetent și aviator de ocazie. Împreună cu Zilly (*Prostea*) și Klunk (*Zdrang*), acesta alcătuiește un trio de piloți nătîngi pe seama căruia Muttley se îmbogățește cînd cu decorații, cînd cu lovituri repetate de cizmă.

Prin înfățișare și comportament, personajul antropomorf al lui William Hanna și Joseph Barbera poate fi considerat un campion al oximoronului animat, intermediar în evoluția stilistică și tipologică a speciei de la lirismul lui Pluto (Walt Disney) și sobrietatea lui Spike (din *Tom & Jerry*) către auto-subversiunea zgomotoasă a celor *2 Stupid Dogs* (Donovan Cook).

Simpatia antipatică pe care Muttley o transmite spectatorilor este legată în primul rînd de rîsul său specific (un fel de șuierat printre babinele împodobite cu doi canini proeminenți, ca de buldog), pe care îl folosește drept remediu universal. Indiferent dacă se prăbușește cu avionul (seriile *Dastardly and Muttley in Their Flying Machines*), așază capcane pe șosea în calea concurenților motorizați (*Wacky Races*) sau îi spală mașina lui Dick Dastardly înainte să plouă (*Magnificent Muttley*), hibridul canin recurge întotdeauna la (auto)ironia ticului său ricanatoriu.

Pe de altă parte, eroul lui Hanna & Barbera își consolidează capitalul de încredere publică datorită unui comportament în mod deliberat inconsecvent, încurajînd succesul printr-o combinație personală de vicii și defecte ce amintește de personajele lui Creangă. Spre deosebire de acestea, însă, corcitura echipată cu fular și cască de aviator (*Wing Dings, Dastardly and Muttley in Their Flying Machines, Magnificent Muttley*) sau cu un simplu colier roșu (*Wacky Races*) nu are ca slăbiciune cireșele, soacrele și pe Scaraoțchi, ci doar medaliile pe care stăpînul i le distribuie după cîte o fărădelege reușită. Dacă, în timpul festivităților, Muttley se vaporizează de fericire și oftează ca o duducă, atunci cînd Dastardly caută să îi retragă medaliile, devine o fiară ce clămpăne agățată de brațul imprudentului. Supărarea îi trece însă repede și, ca orice cîine (ne)serios, dar mai ales ca unul dornic de-o carieră animată, se gudură pe lîngă stăpîn și îi pupă smerit mîinile.

Fără a avea prestația *sans peur et sans reproche* a lui Milou, cîinele lui Tintin (seria omonimă, creator: Hergé), sau a lui Idéfix, însoțitorul lui Obélix (seria *Les aventures d'Astérix*, creatori: Goscinny & Uderzo) – ambii afirmați mai întîi în perimetrul benzii desenate –, Muttley se bucură totuși de o popularitate sporită în lumea *cartoon*-ului. În absența oricărei demnități, egoismul, lașitatea și bombănelile ce îi ocupă trei sferturi din vocabular sînt principalele sale caracteristici de *pedigree*.

Palmaresul verbal al lui Muttley cuprinde un melanj de interjecții și onomatopee ce trimite mai mult la retardatul Pifou (seria BD *Pif*, în varianta R. mas) și la incapabilul Courage (seria animată *Courage the Cowardly Dog*, a lui John R. Dilworth), decît la vorbăreții Huckleberry Hound sau Doggie Dad, alți cunoscuți eroi canini ai echipei Hanna & Barbera. Cromatica șterasă (o blană cenușiu-prăfuită), precum și stilizarea intenționat primitivă (breton neglijent, dinții urcați la nivelul ochilor, manșete cu franjuri deasupra labelor) întăresc portretul unui personaj meschin și stereotip, poate cel mai convingător dintre cîinii antipatici ai desenului animat.

(apărut prima oară în *Vineri*, supliment cultural al *Dilemei*, nr. 10 / august 1998)

Călătoriile lui Corto Maltese

Un autor nomad

Desenatorul și scenaristul italian de benzi desenate Hugo Pratt (1927-1995) duce o viață la fel de cosmopolită ca și cea a personajului său principal, Corto Maltese. Născut la Lido de Ravenna, lîngă Rimini, micuțul Hugo Eugenio își petrece copilăria la Veneția, unde capătă pasiunea poveștilor antice, a basmelor celtice și a benzilor desenate. În această perioadă, autorii săi preferați sînt Homer și Lyman Young, un desenator din Chicago, renumit pentru benzile sale desenate cu aventuri africane cu spioni, sabotori și adolescenți orfani care îmbracă uniforma militară pentru a-i combate pe cei dintîi. De altfel, în 1937, tînărului Hugo i se oferă posibilitatea de a călători, din cadrele imaginare ale desenelor mentorului său, direct în cele concrete ale Africii: timp de șase ani, familia Pratt se stabilește în Etiopia, la Addis-Abeba.

După 1945, dată la care îl cunoaște pe Mario Faustinelli, șeful grupului editorial Albo Uragano Comics Inc., Hugo Pratt se lansează el însuși în banda desenată. Din colaborarea cu Faustinelli iau naștere primele BD-uri purtînd (și) semnătura Pratt: *Ray e Roy* (1946), *Silver Pan* (1947), *Indian River* (1948) și *April e il fantasma* (1949). Sfîrșitul deceniului cinci marchează o nouă perioadă nomadă în biografia lui Pratt: episodul argentinian, extins, cu mici întreruperi, pînă în 1962. Periplul sud-american se desfășoară între desenele pe planșetă (cu precădere cele de aventuri, cum ar fi *Ticonderonga*, 1957, inspirate de Robert Louis Stevenson și Fenimore Cooper),

cîteva călăriri prin pampas și un număr nedefinit de nopți petrecute în ambianța de tango a barurilor din Buenos Aires.

Întors încă o dată în Italia, după conceperea a unsprezece episoade de război pentru compania londoneză Fleetway și a seriei *Capitan Cormorant* (predecesorul lui Corto Maltese, bîntuind Mările Sudului pe corabia *Ragazza di Amsterdam*), Hugo Pratt are norocul de a-l întîlni în 1967 pe genovezul Florenzo Ivaldi. De meserie promotor imobiliar, dar, prin vocație, un mare admirator al desenelor lui Pratt, Ivaldi îi propune să scoată împreună o revistă de lux, care să prezinte publicului italian benzile perioadei argentiniene, laolaltă cu cîteva noutăți și cu reeditarea unor serii clasice americane, ca *Terry and the Pirates*, de Milton Caniff sau *Captain Easy*, de Leslie Turner. În ciuda sumarului prestigios, revista lui Ivaldi și Pratt, botezată *Sgt Kirk*, are o viață efemeră (doar doi ani), al cărei moment de vîrf se regăsește în „nașterea" primei benzi desenate cu Corto Maltese, *Una ballata del mare salato* (iulie 1967).

Privat din nou de o slujbă în 1969, Hugo Pratt primește în cele din urmă un contract de colaborare de la Georges Rieu, redactorul-șef al săptămînalului francez *Pif Gadget*. Revista care, pe vremea „Epocii de Aur", a delectat copilăria și adolescența majorității românilor ce au astăzi în jur de patruzeci de ani rămîne pentru mulți principalul suport publicistic al seriei *Corto Maltese:* între 1970 și 1973, publicul autohton are ocazia de a se delecta timp de 21 de episoade cu aventurile marinarului visător al lui Pratt.[1]

Pînă la dispariția sa în 1995, în zona Lausanne, unde se stabilise, Hugo Pratt publică numeroase albume BD (unele cuprinzînd episoade noi ale lui Corto Maltese, tipărite din 1983 în revista italiană omonimă și din 1985 în cea franceză, intitulată *Corto*). Ele au fost preluate și traduse în întregime de edituri celebre, cum ar fi Dargaud sau Casterman.[2]

Deși cariera i se întinde pe durata unei jumătăți de secol, Hugo Pratt nu se bucură de admirația publicului decît odată cu mijlocul anilor '70. Este momentul cînd artistul italian intră în conștiința cititorilor și a criticilor ca un *mainstreamer* al benzii desenate alb-negru, iar popularitatea sa o depășește pe cea a lui Milton Caniff din deceniile patru și cinci. Numele său începe să fie citat ca un clasic al celei de-a noua arte, al cărui simbol iconic devine

figura melancolic-aspră a marinarului cu favoriți, caschetă și cercel în ureche. Între Hugo Pratt și Corto Maltese se stabilește așadar o complicitate tăcută, pe care toți cei care, de-a lungul timpului, au pătruns în universul ei (de la Umberto Eco la H.-R. Patapievici și de la fostul președinte François Mitterand la pilotul de curse Jacques Laffite) au respectat-o.

Cine e Corto Maltese?

Marinarul elegant și flegmatic care străbate deopotrivă lumea reală și geografiile imaginare ale Pământului este unul dintre ultimii eroi romantici ai benzii desenate. Spiritul său liber și instinctul aventurii îl conduc, în jurul Primului Război Mondial, cînd pe un brick în Oceanul Indian și pe un vapor cu aburi în Peru, cînd la frontiera ruso-manciuriană (de unde îl sună pe Stalin la telefon!), cînd într-o luptă de stradă în Dublin, împreună cu membrii mișcării de eliberare irlandeze Sinn Fein, cînd în Africa ecuatorială, unde se alătură Oamenilor-Leopard și justiției lor secrete. Totul, într-o ambianță grafică misterioasă, respirînd aerul, din ce în ce mai rarefiat, al fantasmei și al poeziei BD: „Povestea poate părea discutabilă și da naștere unor critici; ba chiar provoca zîmbetul unora. Dar eu știu, din experiență, că, fără fantezie, nu există poezie în lume". (Hugo Pratt – *Un certain Corto Maltese*, o prezentare a eroului în *Pif Gadget*, nr. 66 / mai 1970).

Într-o epocă tulbure, dar în care onoarea și simțul dreptății încă mai funcționează, Corto Maltese parcurge teritoriile istoriei și ale fantasticului cu aceeași dorință de a-i ajuta pe cei năpăstuiți. Umorul, inteligența și dexteritatea în mînuirea diferitelor arme transculturale (de la iatagane la revolvere și de la surîsuri la jocuri de cuvinte) îl ajută să depășească pericolul, iar cînd acestea nu își mai fac datoria și eroul se îndrăgostește sau este ciuruit de gloanțe, poțiunile magice ale lui Bouche Dorée și țigaretele profesorului Steiner îl scot din încurcătură. Dintre toate performanțele sale de erou transoceanic, cea mai uluitoare rămîne, fără îndoială, cîștigarea partidei de poker pe viață și pe moarte cu avocatul-criminal Milner, la San Salvador de Bahia. Aici, Corto Maltese învinge „culoarea la carou" a adversarului său cu... 5 ași: „Incredibil!...

Dar... Cîștig mîna cu cinci ași!"; „Nu se poate, există doar patru ași într-un joc de cărți."; „Într-adevăr. În toată viața mea de jucător, n-am văzut o asemenea partidă..." (episodul *Rendez-vous à Bahia*, în *Pif Gadget*, nr. 59 / aprilie 1970)

După spusele lui Hugo Pratt, Corto Maltese s-ar fi născut în 1887 în Malta, dintr-o mamă țigancă și un tată imaginar. Inițiat în tainele Talmudului de un perceptor evreu, el ar fi părăsit insula pentru a lua calea aventurii, întîi pe mare, pe vasul căpitanului Rasputin (mercenar necruțător și scandalagiu înrăit, devenit ulterior cel mai bun prieten al lui Corto), apoi pe uscat, unde trece prin diferite peripeții începînd cu 1914. Acesta este și subiectul episodului *Una ballata del mare salato*, care marchează nașterea iconică a personajului: trecerea lui Corto Maltese de la copilărie la adolescență și formarea sa deopotrivă ca *gentleman* și corsar al vremurilor moderne.

Pirați, femei răpite și submarine

Spre satisfacția publicului francofon amator de proză, episodul de debut din 1967 a fost transpus și în cunoscuta colecție romanescă Folio, sub titlul *Corto Maltese. La ballade de la mer salée* (Paris, Denoël, 1999); volumul reproduce romanul apărut în italiană în 1995, care, la rîndul său, este o dezvoltare narativă a benzii desenate inițiale. Din alcătuirea lui nu lipsesc, desigur, oceanul, piratii, furtunile, femeile misterioase și insulele pierdute, cîteva scene de împușcături și una de naufragiu, într-un melanj ficțional de violență și tandrețe care se regăsește întotdeauna în privirea taciturnă a eroului.

Pe parcursul a doi ani de aventuri (1913-14), Corto Maltese ajunge pe nava căpitanului Rasputin pe o scîndură plutitoare de care fusese legat de echipajul propriului său vas; se ia la bătaie cu Rasputin și sfîrșește în lanțuri („Deocamdată, legați-l în fiare. Cînd se va trezi, o să-și tempereze idealismul la cazane, dînd cărbunii la lopată!"); îi întîlnește pe Caïn și Pandora, doi tineri răpiți de căpitan; trece prin zona Jules Verne-iană a insulei Vanikoro din Pacific, unde naufragiaseră în 1788 fregatele lui La Pérouse, *Bousolle* și *L'Astrolabe;* urcă la bordul unui submarin german în apele Noii

Guinee; participă la sabordarea navelor aliate; observă cum marina britanică distruge vasul amiral al nemților, *Scharnhorst* și, finalmente, se vede luat prizonier de englezi, de unde este repede eliberat. Cu tot acest mănunchi de peripeții, în *La ballade de la mer salée*, eroul lui Hugo Pratt apare doar ca personaj „secundar", în raport cu un narator principal care nu este altul decît... Oceanul Pacific.[3]

Succes pe gustul tuturor

Astăzi, popularitatea albumelor cu peripețiile lui Corto Maltese se dovedește mulțumitoare pentru o bandă desenată de tip realist: peste 5 milioane de exemplare vîndute în întreaga lume (prin comparație, seria comică franceză *Astérix* avea în 1993 deja 250 de milioane de albume vîndute). Talentul de narator, desenator, grafician și acuarelist al lui Hugo Pratt, laolaltă cu adaptarea la evoluția multi-media a culturii și tehnologiei (în ultimul său deceniu de viață, Pratt a ținut conferințe pe tema sincretismului iconic în universitățile americane și canadiene și a participat la numeroase dezbateri televizate despre viitorul BD-ului) i-au îngăduit creatorului lui Corto Maltese să își plaseze opera atît sub semnul aprecierii populare, cît și sub cel al criticii literare celei mai exigente.[4]

(apărut prima oară în *Vineri*, supliment cultural
al *Dilemei*, nr. 24 / octombrie 1999)

Note

1. Cele 21 de episoade din *Pif Gadget* sînt, în ordinea apariției: *Tristan Bantam* (nr. 58 / martie 1970), *Rendez-vous à Bahia* (nr. 59 / aprilie 1970), *Samba avec Tir Fixe* (nr. 66 / mai 1970), *L'aigle du Brésil* (nr. 75 / august 1970), *...Et nous reparlerons des gentilshommes de fortune...* (nr. 82 / septembrie 1970), *A cause d'une mouette* (nr. 89 / noiembrie 1970), *Têtes et champignons* (nr. 96 / decembrie 1970), un episod fără titlu, în care apar personajele Esmeralda, Venexiana Stevenson și Bouche Dorée (nr. 103 / februarie 1971), *Une étrange affaire* (nr. 108 / martie 1971), *La lagune des beaux songes* (nr. 117 / mai 1971), *Fables et grands-pères* (nr. 124 / iulie 1971), *L'ange a la fenêtre d'Orient* (nr. 135 / septembrie 1971), *Sous le drapeau de l'argent* (nr. 143 / noiembrie 1971), *Concert en O' mineur pour harpe et nitroglycérine* (nr. 151 / ianuarie 1972), *Le songe d'un matin d'hiver* (nr. 161 / martie 1972), *Côtes de nuit et roses de Picardie* (nr. 172 / iunie 1972), *Burlesque entre Zuydcoote et Bray-dunes* (nr. 179 / iulie 1972), *Au nom de Allah le très miséricordieux le compatissant* (nr. 183 / august 1972), *Le Dernier coup* (nr. 194 / noiembrie 1972), *D'autres Roméo et d'autres Julliete* (nr. 204 / ianuarie 1973) și *Rufiji Kamarad les Hommes-Léopards* (nr. 217 / aprilie 1973). Desenate în alb-negru, episoadele au fiecare cîte 20 de pagini, mai puțin *Tristan Bantam* (19 pagini și una de prezentare); la rîndul lui, *Le dernier coup* conține 20 de pagini și una de prezentare.
2. Ca o curiozitate, semnalată de Mariano Alda în secțiunea *Un ouvrage bien particulier. Sven, d'Hugo Pratt* din culegerea lui Richard Medioni, *Période Rouge. Janvier 1942, Vaillant. Le journal le plus captivant – Pif Gadget, Septembre 1973. Volume 2, Février 2009 / Octobre 2009*, Pargny-la-Dhuys, Vaillant Collector (2009), Editura Vaillant (sau, mai exact, filiala ei, Kangourou) publică, în 1976, un album BD intitulat *Sven*. Protagonistul acestuia este un marinar grafiat aproape identic cu Corto Maltese, iar cadrul, personajele secundare și profilul psihologic al eroului respectă toate caracteristicile predecesorului său.
3. Aici, naratorul principal al lui Pratt se aseamănă cu naratorul colectiv (inclusiv în sensul jungian al noțiunii de *inconștient colectiv*) din pelicula de război a regizorului Terrence Malick, *The Thin Red Line* (1998).
4. Devenit deopotrivă un clasic paraliterar și o figură emblematică a literaturii așa-numite *mainstream*, Corto Maltese și-a extins popularitatea și în zona cinematografică. În anul 2002, după mai multe pelicule

care au rulat pe marele ecran, compania franceză *Studio Canal* a strîns și a editat în format digital toate filmele de animație avîndu-l ca protagonist pe eroul lui Hugo Pratt. Pachetul se numește *L'Intégrale Corto Maltese* și conține 7 DVD-uri cu 11 aventuri celebre ale marinarului: *La cour secrète des arcanes, Sous le signe du capricorne, La ballade de la mer salée, Les celtiques, La maison dorée de Samarkand, Têtes et champignons, La conga des bananes, Concerto en O'mineur, Le coup de grâce, D'autres Romeo et d'autres Juliette, Les Hommes-Léopards du Rufiji.* Fiecare dintre aceste desene animate reproduce în mod fidel (decoruri, personaje, fizionomii, vestimentație, replici, acțiune) benzile desenate ale lui Pratt apărute la sfîrșitul anilor '60 și începutul anilor '70 în revistele din Italia și Franța. Astfel, „atmosfera" Corto Maltese este păstrată intactă, iar stilul Pratt perpetuat, spre bucuria *fanilor.*

Noul canon

„Huliganismul" în cultură

O reacție profilactică

Într-un dialog purtat cu Gabriel Liiceanu în 1978, în București, Constantin Noica întrebuința formula de „huliganism în cultură", referindu-se la discipolul său Victor Ieronim Stoichiță, căruia îi reproșa o permeabilitate culturală excesivă și, într-o oarecare măsură, inoportună. Elementele puse în balanță de Noica erau, pe de o parte, atitudinea constant favorabilă față de marile opere, iar, pe de alta, absența reacției de respingere a acestora, înțeleasă ca o lipsă (nejustificată) a spiritului negator. *Respingere*, în acest caz, ar putea echivala cu *punerea în discuție a valorilor canonice*, cu o contestare benefică și constructivă a acestora, cu un spirit de frondă ideologic necesar și estetic creativ. Sursă principală de inspirație ideologică, „huliganismul" existențialist își ignoră conotațiile socio-politice din perioada interbelică (la fel ca și urmările acestora) și, remodelat sub interdicțiile comuniste din „Epoca de Aur", le păstrează strict pe cele culturale.

Jurnalul de la Păltiniș, în paginile căruia este consemnat dialogul, nu conține, însă, detalii suplimentare în legătură cu sensul atribuit de Noica expresiei. Pornind de la datele existente, am putea să îi atașăm nu numai o semnificație culturală, ci și una pedagogică, menită să îi ofere individului o alternativă la rigoarea dogmatică a sistemului educațional comunist: deschiderea programatică față de inovație și experiment. O astfel de exigență rămîne actuală și în post-comunism, cu atît mai mult cu cît etapa sa embrionară (așa-numitele „începuturi ale tranziției") este marcată de puternice

traume și stereotipii dobîndite înainte de 1989. „Huliganismul" cultural, ce pare a ne fi lipsit de la generația lui Eliade, Cioran, Sebastian încoace (excepție, parțial, făcînd scriitorii onirici și cei optzeciști), ar putea fi răspunsul adecvat la problemele unei literaturi închise timp de o jumătate de secol în tabuurile estetice și clișeele politice ale comunismului.

„Huliganismul" cultural ar însemna, în această accepțiune benignă și pur profilactică, asimilarea dezinhibată a noutății estetice și reciclarea ei în formule ideologice și stilistice provocatoare sau chiar șocante. Ele s-ar putea obține, cel puțin într-o fază inițială, prin deschiderea către tendințele și valorile occidentale cele mai atipice, specifice, de exemplu, curentului postmodernist. Schematismul și caracterul artificial (forțat) mimetic al unui asemenea demers recuperator ar fi scuzate și justificate de nevoia *compresiei timpului cultural* în care publicul român funcționează și își plasează așteptările estetice și exigențele sociologice. Astfel, într-un climat socio-estetic democratic, firesc, două dintre cele mai importante principii evolutive ale culturii autohtone, descoperite de istoricii și teoreticienii literari (principiul *„arderii etapelor"*, observat de Paul Cornea și aplicat literaturii pașoptiste și post-pașoptiste și cel al *sincronismului*, identificat de E. Lovinescu și aplicat literaturii interbelice), s-ar putea întîlni și acomoda reciproc, în beneficiul publicului larg.

„Huliganismul". Determinări și zone de acoperire

Necesitatea adoptării „huliganismului" ca model cultural are o dublă determinare: estetică și psiho-sociologică. După dogmatismul perioadei staliniste, după orientarea prin „Teze" a epocii ceaușiste, după aproape cinci decenii de reprimare a libertății de exprimare, publicul ar putea pretinde compensații estetice și reparații morale. Pentru a-l mulțumi, nici o soluție nu pare mai eficientă decît cea a terapiei de șoc: infirmarea prin refuz sau deconstrucție a vechilor reflexe culturale; eliberarea de cenzura exterioară și cea interioară; etalarea pe spații ample a inovației estetice, în forme experimentale sau extrem-experimentale. Rațiunea ultimă a acestor fluxuri de atitudini și expresii novatoare este una specifică fazelor de pionierat literar sau de redescoperire culturală: (re)construirea bazelor, prin

producție originală sau imitație. În astfel de împrejurări, modelul Kogălniceanu ar fi preferabil celui maiorescian. Fluxurile inovative s-ar cuveni încurajate cu orice preț și prin orice mijloace, în afara oricărei intervenții critice care, prin reflexul, fie și bine-intenționat, al normativității, le-ar putea inhiba sau descuraja. Ca în vremurile îndepărtate ale pașoptismului, timpul producției ar merita să îl înlocuiască pe cel al axiologiei. Și, ca în vremea avangardei, mijloacele estetice de forță, împrumutate sau inventate, ar trebui să prevaleze în fața celor echilibrate, cuminți și raționale. Doar astfel s-ar suplini cîteva dintre spațiile goale sau incomplete lăsate de perioada comunistă. Și, tot astfel, prin apropierea de timpul cultural occidental, cu precădere de cel experimental, s-ar recupera o parte din distanța ce ne separă de circuitul universal al valorilor socio-estetice.

În cazul literaturii, pînă recent blocată în hățișul directivelor politice, deschiderea „huliganică" s-ar putea obține în primul rînd printr-un efort psihologic: renunțînd la complexele de superioritate ale „încremenirii în proiect" (complexul legitimității culturale protocroniste; complexul unicității canonice; complexul autorului-instituție; complexul reprezentativității naționale a Operei – desigur, cu majusculă –; complexul paternalismului cultural; complexul etatismului cultural etc.) și, mai ales, înfruntînd spaimele exercitate de cenzură și autocenzură.*

Cenzura a fost aplicată și, apoi, auto-aplicată perseverent (din momentul reglării mecanismului individual al fricii și obedienței) în literatura comunistă autohtonă, cu intenția de a minimaliza potențialul subversiv al inovației estetice. Climatul literar era, pînă în decembrie 1989, unul al suspiciunii generalizate și al inhibițiilor colective – procese declanșate fie de teama delațiunii, fie de

---

* Problema complexelor literaturii române este urmărită detaliat de Mircea Martin, în volumul *G. Călinescu și „complexele" literaturii române*, București, Albatros (1981), mai ales în *Prolog. „Complexele" literaturii române și G. Călinescu.* Printre cele mai active, s-ar număra *„complexul" în fața criticii* (de la verbul „a critica", înțeles ca act individual de luciditate în fața unei opere sau a unui autor), care ar reveni ciclic, printre altele în forma instituirii „regimului de intangibilitate asupra «clasicilor»".

dorința inconștientă de a respecta *contractul politic de utilitate publică* (în fapt, un contract de supraviețuire socială, conceput în termeni de adeziune sau compromis ideologic / partinic). În egală măsură, el prezenta toate simptomele schizofreniei estetice: în rîndul participanților, auto-limitarea mijloacelor de expresie estetică era percepută ca un act de normalitate, iar tăcerea sau evazionismul privite ca „rezistență culturală" sau, încă mai neobișnuit, ca „disidență implicită" (*sic!*). Nu este mai puțin adevărat că autorii care nu s-au încadrat în acest tablou de patologie culturală impusă și, în același timp, semi-consimțită, au suportat consecințe legale drastice, de la izolarea sau excluderea profesională, pînă la arestare. Puținii scriitori care au încălcat „regula jocului" impusă abuziv de Puterea comunistă și acceptată tacit de către colegii de breaslă au avut de suferit și din partea unora, și din partea celorlalți. Ei au plătit estetic și, uneori, penal, pentru onestitatea și îndrăzneala lor: au primit interdicție de semnătură, manuscrisele le-au fost confiscate, cărțile din librării le-au fost topite, familiile le-au fost supuse supravegherii Securității și interogatoriilor Miliției.

În deceniile șapte și opt, formele de organizare culturală ce ar fi permis dezvoltarea unui climat literar neconvențional erau sistematic monitorizate și apoi eliminate de către Puterea comunistă. Printre puținele autorizate, din rațiuni de „reprezentativitate culturală socialistă", s-au numărat *cenaclurile*, la rîndul lor supuse unor presiuni politice din ce în ce mai greu de suportat. Arondate facultăților de Litere sau caselor de cultură studențești, cenaclurile funcționau săptămînal în condiții de maximă precauție politică: înțesate de informatori (persoane din exterior, dar și scriitori, studenți și chiar profesori) și cu un program strict (în general, două sau trei ore, seara), întrerupt brutal de stingerea luminii de către portarul sau administratorul clădirii. În ceea ce privește categoriile literare neconvenționale pe care sistemul comunist le-a exilat, ar merita pomenite, printre altele: *absurdul, fantasticul, grotescul.* Acestea au fost cenzurate în spațiile de publicare oficială (reviste, almanahuri, volume) pentru că deranjau autoritățile prin încărcătura „excesivă" de libertate estetică pe care o purtau și prin potențialul larg de abatere ideologică – mai exact, de evitare a diferitelor tipuri de realisme angajate (socialist sau umanist) cerute de către Partid.

La nivelul imediat post-decembrist, „huliganismul" cultural își cere dreptul de afirmare cu precădere în sfera *paraliteraturii*, sufocată și ea, ca și literatura numită „de flux principal", de interdicțiile perioadei comuniste. Banda desenată, romanul polițist, cartea SF caută să își ocupe locul pe care îl merită în circuitul cultural al oricărei țări în care, după decenii de cenzură, libertatea de expresie artistică reîncepe să fie exersată. Pe lîngă necesitățile psihologice cărora le răspunde, oferind publicului o funcție imaginativă compensatorie, zona culturii de consum poate aduce și un consistent profit material, producția de carte paraliterară avînd aproape întotdeauna prioritate în rîndul preferințelor de achiziție ale cititorilor.

Valori controversate: erotismul și sexualitatea

Chestiunea *limbajului literar* este și ea esențială în discutarea „huliganismului" cultural pe coordonate post-decembriste. Ea a fost abordată tranșant, într-una din primele încercări de examinare critică a tabuurilor după 1989, de către poetul Florin Iaru, în numărul 52 / 1990 al revistei *Contrapunct*. Argumentația lui Iaru (amintind de celebra polemică interbelică Arghezi-Barbu) se bazează pe premisa că nu se poate scrie literatură – mai cu seamă roman –, făcînd abstracție de anumite cuvinte, ca și cum ele nu ar exista sau ar fi „impure". Problema inadecvării limbajului la exigențele literaturii, s-ar putea adăuga, nu ține de caracterul intrinsec „nepotrivit" al unor termeni, ci de contextul defectuos sau inexpresiv în care aceștia sînt plasați. În consecință, autorul articolului pledează pentru o soluție radicală, justificată atît estetic, cît și sociologic – renunțarea la prejudecățile de exprimare de orice fel: „Există un dozaj secret al bubelor, mucegaiului și noroiului care nu poate fi învățat și nici recomandat. Dar eu, unul, știu că literatură fără toate cuvintele nu se poate face".

Să luăm un exemplu pe care îl dezvoltă și Florin Iaru: cel al cuvintelor referitoare la *sexualitate*. O temă care, atunci cînd nu lipsește cu desăvîrșire, este prelucrată voalat în literatura perioadei comuniste, fiind socotită fie trivială, fie rușinoasă. Din perspectiva relevanței sexualității, romanele lui Preda, Buzura, Ivasiuc și chiar Breban (pentru a nu cita decît cîțiva dintre autorii canonici de

proză ai „Epocii de Aur") par niște povești pudibonde pentru adolescenți. În cadrul lor, scenele de sex sînt oprite la jumătatea desfășurării, sublimate, sau pur și simplu escamotate de sub ochii cititorului. Nu *erotismul* lipsește în toate aceste situații, ci *sexualitatea*, căreia autorii îi fac curte pe zeci de pagini, apoi o abandonează după primul sărut.

Cîteva semne de „dezgheț" cultural, cel puțin în sensul dezinhibării față de libertatea cuvîntului cu trimitere sexuală, au apărut totuși, imediat după decembrie 1989. De exemplu, revista ieșeană *Convorbiri literare* a deschis, pe format broșură, o *Bibliotecă a Literaturii Interzise*. În cadrul acesteia, pentru prima oară după 1939, au fost reeditate *Povestea poveștilor* și *Povestea lui Ionică cel prost*, savuroasele povestiri „corosive" ale lui Ion Creangă incluse „bibliofil" în ediția Kirileanu. În aceeași revistă, a fost publicat și Emil Brumaru, cu poezie „licențioasă" de cea mai rafinată calitate estetică. Sînt primele indicii că „huliganismul" cultural își revendică nu numai funcția de profilaxie ideologică, ci și drepturile de recunoaștere estetică.

Istoria culturală nu s-a dovedit, însă, întotdeauna la fel de flexibilă și relaxată. În privința opțiunii (lexicale și tematice) pentru sexualitate, comunismul autohton oferă cel mai nefericit exemplu. Mai întîi reprimată prin directivele de sovietizare proletcultistă ale perioadei staliniste, apoi stigmatizată de principiile de „etică și echitate socialistă" ale „Epocii Ceaușescu", sexualitatea s-a disipat în literatura română a anilor 1947-1989 în forme castrate ori substitutive. Amestecul de cenzură politică, pudoare estetică și inabilitate stilistică au transformat o temă firească a prozei într-un produs de lux, la fel de rar și misterios ca obiectul de toaletă al doamnei T.

Dacă, în vremea „obsedantului deceniu", femeia își consacră libidoul productivității partinice și idolatriei comuniste *in absentia* (de la confecționarea de mănuși sau căciuli pentru eroicul P.C.U.S., la adularea lacrimogenă a portretului tovarășului Stalin), în perioada „relaxării culturale" ceaușiste din perioada 1968-1971, ea pare să revină la o minimă normalitate sexuală (atracția irezistibilă a Partidului Comunist al Uniunii Sovietice este înlocuită de cea exercitată de tînărul metodist autohton, care devine un model prin incriminarea „curajoasă" a greșelilor trecutului stalinist). Cu toate

acestea, actul sexual rămîne o interdicție estetică (impusă și, într-o măsură mai mare, autoimpusă) a prozatorilor epocii.

În asemenea condiții, romanul șaptezecist șochează nu prin dezmembrarea așteptată a tabuului sexual, ci printr-o pudibonderie atentă și, cel puțin aparent, nepotrivită cu „dezghețul" presupus al perioadei. Viața *sentimentală* (prilej de reflecții bogate pe teme implauzibile sau inadecvate contextual în timpul sărutului pe obraz sau al îmbrățișării nocturne – de la filosofie la istorie și de la psihologie la politică) are întîietate în fața celei *sexuale*, întotdeauna estompate. Proza șaptezecistă păstrează deja cunoscutele inhibiții realist-socialiste în fața acuplării, erotismul apare încă voalat, scenele mai „încinse" sînt răcorite de cîte un final intempestiv de capitol. De tema homosexualității, evident, nici nu poate fi vorba. Simțul pudorii, etalat dintr-un nefericit exces strategic de zel politic, funcționează mai mult (Marin Preda) sau mai puțin (Nicolae Breban), dar de fiecare dată suficient pentru a demonstra cititorilor că, în comunism, actul sexual rămîne un lucru ascuns și indezirabil, în orice caz nedemn de paginile „marii literaturi". Paradoxal, așa-numitele „romane totale" scrise de Preda sau Buzura conțin o infirmitate care, fără a le face mai puțin interesante, le subminează pretenția de completitudine. Mai apropiate de libertățile presupuse ale „liberalizării politice" și „dezghețului cultural" din intervalul 1968-1971 par a fi romanele consumiste ale lui Petru Popescu, un autor considerat de criticul și istoricul Laurențiu Ulici „cel mai citit prozator român al anilor '68-'73".

Prozatorii generației '80 nu modifică nici ei substanțial datele problemei. În povestirile lui Mircea Nedelciu se mai ridică din cînd în cînd cîte o fustă, în prozele lui Gheorghe Crăciun actul sexual este un text pe care un El și o Ea îl descoperă cînd și cînd pe pereți, în cele ale lui Mircea Cărtărescu apare ca un quasar sau o cometă pe care aceiași El și Ea le contemplă dindărătul binecunoscutului geam (panoramic) de pe Șoseaua Ștefan cel Mare. Evadare în fantastic? Fără îndoială. Refugiu în poezie? Categoric. Realism / verosimilitate erotică? În nici un caz. Sub ochii vigilenți ai Partidului, erotismul se oprește acolo unde ar putea începe sexualitatea; prudenți, autorii își autocenzurează poveștile sau le sublimează prin Cosmosul liric sau teoretic-textualist. Cenzura oficială operează și ea, în forme din ce în ce mai agresive, oferind o

justificare parțială pentru perpetuarea tabuului sexual. Experimentele estetice sînt interzise sau masacrate la corectură, activitatea de inovație scade drastic, iar „huliganismul" cultural dispare, strivit de nivelarea ideologică impusă de autorități.

Modelele postmoderniste ale prozatorilor optzeciști, cu precădere cele americane (în texte copiate sub formă de xerox în străinătate, apoi făcute să circule semi-clandestin în spațiul cultural autohton), procedează cu totul altfel atunci cînd vine vorba de a distribui sexualitatea, cu toate variațiile / deviațiile ei, în paginile ficționale. Ce-i drept, contextul cultural este fundamental și decisiv diferit: democratic, pluralist, permisiv, concurențial. Naratorul lui Donald Barthelme din povestirea *The Sandman* (inclusă în volumul *Sadness*, 1972) relatează o istorioară în care patru adolescenți negri sodomizează „în mod repetat" un copil alb de zece ani, apoi îl abandonează într-un frigider, unde moare sufocat. În *The Floating Opera* (1956), de John Barth, viața unui cuplu trece prin faza în care soția are relații sexuale cu prietenul soțului, cu acordul acestuia din urmă; pe deasupra, prietenul mai suferă și de o boală specifică vîrstei, inflamarea prostatei, asupra căreia se insistă ironic. În *The End of the Road* (1958), romanul-geamăn cu *The Floating Opera*, soția și prietenul cel mai bun al soțului se întorc într-o seară la căsuța de la țară a soțului și îl descoperă pe acesta scoțînd onomatopee animalice în fața oglinzii, în timp ce se pișcă de nas și se masturbează concomitent.

În alt roman, *Gravity's Rainbow* (1973), de Thomas Pynchon, sînt descrise în amănunt adevărate orgii sexuale, de tipul celor care, în mod obișnuit, pot fi citite prin poșta revistelor de specialitate sau în paginile colecției franțuzești *SAS*. Unul dintre personajele romanului, a cărui acțiune se petrece în vremea celui de al Doilea Război Mondial, pe nume Tyrone Slothrop, și-a format un reflex erectil în momentele cînd naziștii lansează cîte o rachetă V2 asupra Londrei; amănuntul este, oricum, unul dintre cele mai puțin „picante" ale cărții. În alt caz, cel al romanului *Lolita* (1955) de Nabokov, autorul face din obsesia sexuală a personajului-narator pentru o puberă și din urmărirea / „hărțuirea" fetei pe tot cuprinsul Statelor Unite o alegorie a universului american, depășind granița patologicului, mai puțin relevantă din punct de vedere estetic. În fine, în romanul post-postmodernistului Clarence Major, *My Amputations*

(1986), protagonistul joacă niște scene pornografice filmate, în rol de armăsar, timp de patru zile fără oprire. În toate aceste exemple, semnificațiile scenelor „fără perdea" depășesc cadrul limitat al descrierii actului sexual pur, trimițînd la parodierea relațiilor inter-umane, acceptate în coordonatele lor de „verosimilitate" cele mai puțin confortabile (violență, perversiune, excrementalitate etc.). „Grotescul istoric", o direcție asociată frecvent în proza americană cu numele unor Pynchon sau Vonnegut, se construiește începînd cu „istoria mică" (și, adeseori, dereglată) a cuplului sau a individului.

În aceste condiții de maximă disponibilitate ideologică și libertate de opțiune / expresie estetică, se cuvine totuși amintit că toleranța societăților occidentale față de „huliganismul" cultural și expunerea sexualității în literatură nu a fost întotdeauna la fel de largă.* James Joyce, D.H. Lawrence și Walt Whitman sînt doar cîțiva dintre scriitorii canonici de limbă engleză acuzați, la un anumit moment al carierei, de „imoralitate" (precum Hasdeu ori Caragiale la noi, în secolul al XIX-lea) și ale căror scrieri au fost interzise. În cazul romanului *Ulysses*, menționează Alex Craig în cartea sa *The Banned Books of England* (1937), 500 de exemplare ale ediției din 1922, scoase la Paris de *Shakespeare & Co*, au fost arse de Poșta Americană și 499 de către vama engleză, la Folkestone Harbour. Legea conform căreia romanul lui Joyce a fost interzis și supus unui tratament medieval data din 1876 (!), se numea *The Customs' Consolidation Act* și prevedea interdicția anumitor bunuri de a intra pe teritoriul britanic și, în cazul aducerii la graniță, distrugerea lor prin orice mijloace indicate de funcționarii vamali. Cît despre *Leaves of Grass*, a lui Walt Whitman, ea a fost socotită „o carte indecentă", iar autorul ei, șicanat și atacat în mod public.

În încheiere, două observații metodologice și principiale. Analiza sexualității, pe de o parte ca expresie a unui „huliganism" cultural

---

* O listă interesantă de cazuri de cenzură literară și mediatică în spațiul anglo-american se regăsește în volumul lingvistului cognitivist Steven Pinker, *The Stuff of Thought*, London, Allen Lane (2007), subcapitolul *The Seven Words You Can't Say on Television*. Lista interdicțiilor pe temeiuri lexicale începe cu romanul *Ulysses* al lui James Joyce și se încheie cu programul de radio de largă audiență al lui Howard Stern (2006).

necesar estetic și compensatoriu ideologic, iar, pe de alta, ca temă absentă (sau camuflată) a literaturii române contemporane, nu a încercat să stabilească vreo graniță între *erotism* și *pornografie*. În același timp, cu excepția situațiilor de (auto-)cenzură politică, nu a intrat în discuție aici alcătuirea unor ierarhii de „competență" în domeniu. La urma-urmei, fiecare scriitor are dreptul și libertatea de a (nu) înțelege / a (nu) își gîndi în mod dezinhibat relația dintre literatură, erotism și sexualitate.

(apărut prima oară în *Luceafărul*, serie nouă, nr. 11 / martie 1991 și nr. 15 / aprilie 1991)

Mersul romanului

Orice romancier cu ambiții își construiește propria istorie a literaturii. Indiferent că o face limitîndu-se la granițele autohtone sau raportîndu-se la cele universale, el va propune o interpretare și un sistem de valori personalizate. Un exemplu elocvent este cel al lui Milan Kundera și al volumului său intitulat *L'art du roman* (1986). Capitolele au apărut separat, dar autorul le-a conceput ca un sistem, pregătit să fie articulat într-o „carte-eseu".

Considerînd că romanul este o creație europeană și că istoria lui începe, de fapt, odată cu Cervantes („fondatorul Erei Moderne în literatură"), Kundera distinge patru mari *secvențe de descoperiri* în evoluția romanescă: a *jocului* (ilustrată prin *Tristram Shandy* și *Jacques le fataliste* – direcție abandonată ulterior); a *visului* (reprezentată de Kafka și de suprarealiști), a *gîndirii* (caracterizată printr-o inteligență iradiantă a poveștii și ilustrată de Musil și Broch) și a *timpului* (secvență în care pot fi incluse paradoxurile temporale, plecînd de la opera lui Proust). Dintre ele, Kundera pare a se apropia mai mult de secvența *jocului*, care descoperă *natura paradoxală a acțiunii* în roman și de cea a *gîndirii*, spectaculoasă prin *polifonie*. Chiasmul dintre acțiune și personaj, ce apare în romanul lui Diderot, împreună cu integrarea polifonică a genurilor non-romanești (proză scurtă, reportaj, poem, eseu), specifică lui Broch, constituie pentru Kundera două dintre cele mai influente descoperiri romanești.

Cum stau lucrurile în cazul romanului românesc, în momentul de față? După ce, spre sfîrșitul secolul al XIX-lea, Nietzsche proclama moartea lui Dumnezeu, după ce, la începutul secolului 20,

mișcarea Dada declara definitiva și ireparabila moarte a artei, odată cu anii '50 și cu instaurarea comunismului în Europa de Est, este anunțată și moartea romanului, într-un univers care nu mai putea tolera libertatea genului. O moarte prin sufocare, prin substituție orwelliană în cele mai mici detalii, inclusiv la nivel lexical și, în cele din urmă, prin ieșirea treptată din istorie. Acestui fenomen de aneantizare culturală îi este supus romanul autohton, la capătul unei perioade (cea interbelică) pe care mulți comentatori o consideră și astăzi cea mai fertilă din istoria literaturii noastre. Atunci, romanul românesc se afirmase în cel puțin trei direcții fundamentale: cea *monumental-realistă* (ilustrată de Liviu Rebreanu), cea *sincronic-experimentalistă* (Hortensia Papadat-Bengescu, Anton Holban, Camil Petrescu) și cea *prospectiv-inițiatică* (Mircea Eliade și Mihail Sadoveanu prin romane ca *Zodia Cancerului* sau *Creanga de aur*), ultimele două direcții având cel puțin o trăsătură comună – încercarea de a oferi o nouă interpretare dimensiunii spațio-temporale a romanului. Din această perspectivă, Hortensia Papadat-Bengescu redescoperă, pornind de la Sterne și Diderot, *fracturarea acțiunii* și a cronotopului și introduce *digresiunea* ca falie spațio-temporală în desfășurarea poveștii, în timp ce Eliade propune *interferența* mai multor spații și timpuri în roman, procedeu subordonat unei viziuni mistice.

Încercarea de obliterare prin cenzură a romanului autohton nu dă însă în întregime rezultatele așteptate de autoritățile comuniste. Deși agresați de apariția realismului socialist (manifest în proza industrializării și a colectivizării agriculturii din deceniul șase) și a umanismului socialist (paroxistic în literatura cu țărani educați și ingineri multilateral dezvoltați din deceniile opt și nouă), cîțiva prozatori găsesc totuși resurse pentru a ocoli sau a negocia tiparele dogmatice impuse de Partid. Un debușeu important este reprezentat, la începutul deceniului opt, de *romanul politic*, semi-acceptat oficial și cu o largă popularitate în epocă. Alt spațiu de evadare, boem și oarecum clandestin, se regăsește în *onirism* (asumat de autori ca Dumitru Țepeneag sau Vintilă Ivănceanu); el rămîne în stadiu embrionar, din motive mai degrabă independente de voința autorilor. Adepți ai formulei romanului politic, Marin Preda, Augustin Buzura și Alexandru Ivasiuc oferă publicului cărți ce depășeau aparent, prin „duritate", „ton critic" și „libertate de

expresie", marja de permisivitate ideologică a anilor '70. În realitate, eliberarea de dogmatismul stalinist al realismului socialist, deși în mod evident benefică și productivă, avea un preț ideologic subtil, aproape insesizabil în epocă: nici unul dintre aceste romane nu critica prezentul ceaușist. Pentru a apărea, ele prezentau o „actualitate" de fapt anacronică istoric, incompletă sociologic și inofensivă sau chiar convenabilă politic: cea a unei realități împinse cînd cu unul sau două decenii în urmă (în general, cu mult înainte de venirea la putere a lui Nicolae Ceaușescu, ca în *Cel mai iubit dintre pămînteni*, romanul lui Preda), cînd între alte granițe geo-politice (cum se întîmplă în *Racul* lui Ivasiuc).

În urma impasului romanului politic evazionist, la începutul anilor '80 ia naștere alt gen de formulă epică, influențată de literatura postmodernă nord-americană și de unele elemente de tehnică narativă ale Noului Roman francez: *romanul caleidoscopic al realității*, al cărui model poate fi socotit *Sala de așteptare* de Bedros Horasangian. Mai direct și mai colorat decît predecesorul său, coborînd ochiul povestitorului în stradă și apropiindu-l (chiar dacă uneori voalat) de realitatea de zi cu zi, romanul optzecist sporește prin fragmentare și multiplicare stroboscopică acuitatea observației narative, în spiritul obținerii efectului de minimă verosimilitate socio-politică. În același timp, el abandonează coerența perceptivă care stătea la baza epicii romanelor politice șaptezeciste și, la nivelul distribuției narative a punctului de vedere, furnizează un ansamblu hibrid și fragmentar care îl apropie de realizările romanului modernist interbelic.

Imediat după evenimentele din decembrie 1989, romanul autohton trece printr-un moment de expectativă. Direcția *politică* nu este abandonată, ci dimpotrivă, îmbogățită cu volumele unor autori interziși în perioada comunistă (Paul Goma, Bujor Nedelcovici, I.D.Sîrbu ș.a.). Aceștia apropie *ficțiunea* de *document* pînă la suprapunere, într-un efort legitim de recuperare a (auto)biografiei rezistente sau disidente. La rîndul lui, romanul *caleidoscopic* încearcă să își depășească limitele, combinînd percepțiile consumiste împrumutate din postmodernismul nord-american cu viziunea metafizică a romanului Europei Centrale (de tip Musil sau Broch), într-un hibrid socio-estetic de ample dimensiuni (*Femeia în roșu*, de Mircea Nedelciu, Mircea Mihăieș și Adriana Babeți). Amîndouă direcțiile

dau în prezent semne de oboseală și uzură. Romanul politic *direct* (o necesitate pentru o literatură privată timp de o jumătate de secol de componenta politică a realității) începe să își diminueze impactul asupra publicului, iar romanul caleidoscopic optzecist pare să fi ajuns la capătul unui drum care, prin excesive tematizări auto-reflexive, a epuizat răbdarea cititorului.

Într-o asemenea situație, în ce direcție s-ar putea îndrepta viitoarele romane ale literaturii române? Înclin să atribui șanse de reușită unui roman care va avea inteligența să își apropie cele două categorii diametral opuse de cititori, „elita" și „plebea". Un roman care va reuși să grefeze în desfășurarea sa epică o *explozie imaginativă discontinuă* (activitatea de fantasmatizare; suprapunerea percepțiilor, concretizată într-o narațiune sinestezică; predominanța elementului vizual, împins către o acuitate asemănătoare cu cea a videoclipului; integrarea segmentelor utile și relevante din genurile paraliterare; elaborarea unor structuri narative / iconice coerente în haotica lor, ca în prozele grotesc-istorice ale lui Thomas Pynchon sau ca în teoria fractalilor a lui Benoit Mandelbrot). Totul apropiat, mai degrabă implicit decît explicit, de o viziune globală integratoare, pornind de la modelele sugerate de Mircea Eliade sau Ioan Petru Culianu, care să „deschidă" romanul către o multitudine de sensuri, fie ele și conflictuale.

În cel de-al șaselea capitol al cărții sale *L'art du roman*, intitulat *Soixante-trois mots*, Kundera menționează trei posibilități elementare de raportare a romancierului la povestea sa: nararea (Fielding), descrierea (Flaubert) sau gîndirea (Musil). Romancierul complet al acestui sfîrșit de secol 20 ar putea să așeze toate cele trei componente laolaltă. Nu într-o îmbinare însă, ci într-o *suprapunere*.

(apărut prima oară în *Contrapunct*, nr. 8 / martie 1992)

Literatura română în corsetul canonic

Perioada culturală de după 1989 este marcată de o vie dispută de autoritate canonică, avînd drept scop reconsiderarea principiilor de legitimitate și a criteriilor de validare, impunerea instrumentelor de lucru și reașezarea etajelor canonului literar românesc din ultima jumătate de secol. Purtate lucid sau pasional în reviste, prelungite în polemici televizate, discuțiile pot fi restrînse la nivelul a trei categorii de interlocutori: radicalii, susținători ai revoluției canonice (Gheorghe Grigurcu, Alexandru George), moderații, promotori ai ideii de reconsiderare canonică (Nicolae Manolescu, Laurențiu Ulici, Eugen Negrici, Florin Manolescu, Mircea Martin, Ion Bogdan Lefter ș.a.) și conservatorii, adepți ai „înghețului" canonic (Eugen Simion, Valeriu Cristea). Singura asemănare între tabere atît de diferite ca stil, mentalitate și strategie culturală este aceea că nici una dintre ele nu pune sub semnul îndoielii regula sau, mai exact, premisa canonului: cum poate cineva defini literatura? De altfel, prin comparație cu paradigma postmodernistă (pluralistă și relativistă) a culturii nord-americane, o asemenea abordare s-ar dovedi dificilă, atîta timp cît, în spațiul autohton, curente foarte diverse cum ar fi feminismul, corectitudinea politică sau deconstructivismul, susceptibile de a lărgi sau a contesta abisal noțiunea de literatură, nu își găsesc încă nici locul, nici identitatea.

Dacă problema *instrumentelor* pare întrucîtva rezolvată, articolul de dicționar, cronica, ediția, studiul critic, capitolul de istorie literară, manualul și antologia fiind citate ca mijloace de exercitare a competenței canonice de către toate cele trei categorii de

interlocutori, chestiunea criteriilor rămîne în suspensie, iar remodelarea canonului, o bătălie departe de a fi încheiată.

Din nefericire, definirea principalelor criterii canonice ține în continuare de o concepție mai degrabă restrictivă decît permisivă: schimbarea de paradigmă literară produsă de textele generației '80 se vede încă minimalizată, dacă nu ignorată de-a dreptul. Pentru mulți, principii ca deconstrucția, dispersia sau anarhia textuală, reciclarea, ironia sau autopastișarea par să fi ocolit patria tradiționalismului cultural, justificînd astfel un conservatorism canonic agresiv și desuet.

Pe de altă parte, elaborarea unor criterii canonice flexibile se lovește sistematic de bariera prejudecății elitiste: a vorbi astăzi despre canon ca despre o proprietate a elitei, a cărei administrare este revendicată în exclusivitate de către aceasta, se dovedește o eroare frecventă, de care nici spiritele largi nu sînt ferite. În opinia lor, canonul literar s-ar transmite din tată în fiu, în interiorul unei minorități înzestrate genetic cu discernămînt, bun-gust și simț axiologic. Binecuvîntată de moștenirea estetizantă și clasicizantă maioresciană, elita propune aceleași criterii severe de evaluare, bazate în esență pe excluderea relației cult-trivial și pe ignorarea circulației libere a textelor în acest parcurs.

În fond, analizele lui Erich Auerbach asupra stilisticii literare a „înaltului" și „umilului" sau demersurile esteticienilor receptării legate de raportul dintre estetica identității și cea a opoziției prefigurează teoria laxității canonice dezvoltată, printre alții, de Virgil Nemoianu și colaboratorii antologiei sale *The Hospitable Canon*. Același efort de reconsiderare a criteriilor și structurii canonului se observă, în anii '80 și '90, în studiile și volumele lui Ov.S. Crohmălniceanu, Paul Cornea, Florin Manolescu, Eugen Negrici, pentru care analiza succesului public sau a contractului paraliterar de lectură au devenit puncte de rezistență ale discursului critic.

Că literatura, în general, și autorii canonici, în particular, nu mai depind exclusiv de gustul elitei o demonstrează și Virgil Nemoianu în studiul *Literary Canons and Social Value Options* din antologia editată împreună cu Robert Royal în 1991. Stabilind distincția dintre autori *curriculari* și *canonici*, primii fiind incluși în manuale și antologii și bucurîndu-se de onoruri, ceilalți aleși ca urmare a unui proces haotic și nepredictibil, Nemoianu semnalează existența pericolului canonic: „Nu se pune problema ca autorii canonici să

fie impuși de niște elite opresive. Mai degrabă invers, exact în clipa cînd niște autori canonici ajung să fie îmbrățișați de elitele curriculare și devin proprietatea lor exclusivă, ei se află cu adevărat în pericol să-și piardă statutul canonic".

Remediul unui astfel de virus canonic, inoculat prin idolatrie elitistă, fusese descoperit la noi încă din 1926 de către Paul Zarifopol, în forma reacției anti-clasicizante și anti-canonice preventive. „Clasicii sunt nume proprii de literați și artiști pe care le învățăm în școală, sau le aflăm mai tîrziu, din cărți sau de la persoane frumos cultivate", scria Zarifopol într-un eseu care trebuie să îi fi provocat insomnii lui Călinescu, neuitînd să adauge: „Admirația curentă pentru lucrurile vechi este un moft de educație" (*Clasicii*, în volumul *Din registrul ideilor gingașe*). De altfel, subtitlul volumului (*Pagini alese pentru a ține la curent pe tinerii cultivați și studioși*) nu lăsa loc nici unei ambiguități în privința intențiilor ironic-polemice ale autorului. Trei ani mai tîrziu, „moftologia" de educație ironizată de Zarifopol devenea subiect de discuție în teoria lovinesciană a mutației valorilor estetice și a relației sincronic / istoric.

„Războiul" canonic „cu toată lumea" avea să fie reluat de Eugen Ionescu, într-o serie de articole violent polemice la adresa instituției literaturii, în special a celei „mari", și împotriva inerțiilor criticii literare, cu precădere ale cronicii de întîmpinare (*Contra literaturii*, 1931; *Decesul criticei*, 1933; *Eugen Ionescu se războiește cu toată lumea*, 1935) și în volumul hibrid *Nu* (1934), amestec experimental de eseu, cronică, autobiografie, caiet și proză.*

---

* Astăzi, în 2010, la nivelul experienței formelor de expresie literară, volumul *Nu*, al lui Eugen Ionescu, ar putea fi cu ușurință considerat un exemplu de *blog avant la lettre*. Combinația de colportaj anecdotic și analiză critică, ca și amestecul de stiluri și retorici (de la tonul colocvial, de „bîrfă" și „scandal", la cel mimetic-academic), îl indică pe Eugen Ionescu drept precursor și model strălucit al *bloggerilor* culturali din prezent, cum ar fi *terorista* (cunoscută, de asemenea, sub *„nick"*-ul virtual *luciat*). În aceeași manieră, tehnica interactivă a (auto)adnotărilor folosită de Eugen Ionescu în articolele sale critice, dar și de Camil Petrescu, prin „croșetele" auctoriale din romanul *Patul lui Procust*, poate fi apropiată cu profit de tehnicile hyper-textuale ale *blogurilor*, cum ar fi *post*-ul sau *comment*-ul. Printr-o lectură deconstructivistă de tip „buclă" asupra trecutului, *Nu* ar deveni primul *„blog"* literar românesc, iar *Patul lui Procust* primul *„roman hyper-textual"* autohton.

Astăzi, pericolul canonic pare cu atît mai prezent cu cît el nu mai depinde strict de colaborarea sau negocierea criteriilor (ca intersecție a preferințelor populare și elitiste sau ca privilegiu rezervat elitei), ci mai degrabă de o tendință de monumentalizare forțată ce urmărește, subliminal, îndepărtarea oricăror posibilități de remodelare în interiorul canonului. Autori ca Lucian Blaga, Nichita Stănescu sau Marin Preda sînt siliți să îmbrace un corp eteric care, înghițindu-le opera, împiedică în final flexibila sa recepție. Sub această mantie astrală, ei devin intangibili, singurii „autorizați" să o prezinte publicului fiind chiar criticii care au confecționat-o, ca și cum, printr-un proces inconștient și megalomanic de substituție intelectuală, ar fi proiectat-o de la bun început pe măsura demonstrației lor. După cum observă Mircea Martin, în volumul *G. Călinescu și „complexele" literaturii române* (1981), are loc o „absolutizare a valorilor naționale", marcată prin „încercuirea lor cu un fel de cordon sanitar împotriva eventualelor discreditări și profanări". Nefast, dar periodic, un astfel de fenomen de *castrare a vocilor critice* (sintagmă care ar putea acoperi ceea ce Mircea Martin numește *„«complexul» în fața criticii înseși"*) exclude igienizarea canonului și încurajează represaliile la adresa perturbatorilor („denigratorii"), anarhici, iconoclaști și lipsiți de patriotism. Radicalismul opiniei lor critice ar fi „repede asimilat cu negația și chiar cu o atitudine potrivnică intereselor culturii naționale".

În general, autorii aleși pentru *ecranările canonice* (și pe care îi voi numi *autori-paravan*) sînt scriitori dispăruți, pe de o parte transformați în simboluri tăcute, dar manipulabile după voia „admiratorilor" interesați, iar, pe de altă parte, servind involuntar unei încercări de opacizare și subevaluare canonică a concurenților sau a autorilor socotiți indezirabili. De exemplu, simbolul Nichita Stănescu este folosit imediat după 1989 de gruparea critică de la revista *Literatorul*, conservatoare estetic și apropiată ideologic de Puterea neo-comunistă, pentru ecranarea poeților potențial concurenți (din punct de vedere literar) și explicit incomozi (din perspectivă politică): Ileana Mălăncioiu, Emil Brumaru, Mihai Ursachi – adică, în esență, autorii pe care Gheorghe Grigurcu îi opunea lui Nichita Stănescu într-un articol din *Vatra*, nr. 4 / 1973.

Că motivația unor asemenea *ecranări canonice dirijate* este deseori extra-literară o dovedesc pledoariile vehement anti-pluraliste

ale celor cîțiva intelectuali direct interesați de impunerea unei politici culturale unice și de stabilirea unui canon cît mai rigid, care, prin încremenire în proiect, redistribuție inerțială și gestiune centralistă, să le permită deopotrivă menținerea beneficiilor de autoritate simbolică și păstrarea privilegiilor administrative acumulate în perioada comunistă: Fănuș Neagu, Valeriu Cristea, Marin Sorescu. În ultimă instanță, mai presus de rațiunile psihanalizabile ale adulatorilor – la fel de transparente și în cazul invers, al detractorilor din complex –, alegerea autorilor-paravan indică sechelele unui dirijism cultural anacronic, reactualizat în forme estetic „pure" sau „autonome".

Indiferent de felul în care sînt privite eforturile conservatorilor (ca fluctuații de receptare sau erori axiologice), revizuirea întregului canon, și nu doar a celui oficial comunist, devine o necesitate a procesului de salubrizare literară post-decembristă. De exemplu, toată perioada pașoptistă stă sub semnul unor curbe sinuoase ale reputației, pe valurile cărora, așa cum arată Paul Cornea, Mihai Zamfir sau Mircea Anghelescu, a curs multă cerneală și a picurat mult vitriol. Dar ce semnificație mai poate avea analiza fluctuațiilor de receptare un secol mai tîrziu, atunci cînd canonul ideologic absoarbe canonul literar (altfel decît prin mijloacele *Introducției* lui Kogălniceanu din 1840), iar autori ca Blaga, Voiculescu sau Steinhardt circulă pe o curbă a Gulagului? Criteriile canonice ale „obsedantului deceniu" (adeziunea la stalinism, promovarea realismului socialist, proletarizarea romanului, epicizarea poeziei în spirit festivist ș.a.m.d.), enunțate de I. Vitner sau Mihai Novicov, au dus la „clasicizarea" circumstanțială a unor autori ca A. Toma, Mihai Beniuc sau Maria Banuș – pentru a numi doar cîțiva dintre poeții-ideologi ai perioadei dejiste.

Desigur, erori canonice au existat dintotdeauna. După ce volumul de *Poezii* al lui Macedonski apare în 1882 dedicat lui Maiorescu, acesta din urmă îl include pe autor, patru ani mai tîrziu în studiul *Poeți și critici*, în categoria celor care „vițiază" atmosfera estetică a epocii. Cazul Lovinescu – Brăescu – I.L. Caragiale și revizuirile criticului din 1937 sînt de notorietate. Ca o ciudățenie critică sînt privite și judecățile de valoare ale lui Iorga, din *Istoria literaturii românești contemporane:* Macedonski se dovedește „pervers și haotic", Bacovia apare „între *poetae minores* ai provinciei

moldovenești", Arghezi cuprinde, în *Cuvinte potrivite*, „ce poate fi mai scîrbos ca idee în ce poate fi mai ordinar ca formă", Blaga, după volumul de debut, se pierde „în ciudățeniile unei literaturi bolnave", iar Ion Barbu propune „versuri de un neinteligibil absolut" care „pretind să înfățișeze nu știu ce epopee a unui melc". Cît despre Rebreanu și romanul său *Ion*, „cu optzeci de personagii, cu violuri și omoruri, cu toate manifestațiile brutei", acesta ar fi scris într-un „rece stil de jandarm". Ca și cum abuzul canonic nu ar fi fost complet, tuturor acestor autori Iorga simte nevoia să le opună pe Ioan Gorun, Emil Gîrleanu, Panait Cerna, D. Ciurezu sau Emanoil Bucuța, într-unul dintre cele mai amuzante tablouri de confuzie / alternanță canonică.

Nici demiurgicul Călinescu nu pare scutit de satisfacția măruntă a stigmatizării abuzive, atunci cînd îi refuză accesul lui Ion Codru Drăgușanu în sumarul *Istoriei literaturii române*, pentru ca, în *Compendiu*, să se întrebe retoric dacă se află în fața unui scriitor autentic.

În toate aceste situații, însă, explicațiile pentru opțiunile estetice și axiologice „strîmbe" pot fi descoperite în mecanismele interne ale vieții literare, iar nu în presiunea vreunei ideologii politice, ca în cazul epocii comuniste. Epigrama anti-eminesciană din 1883 aruncă anatema publică asupra lui Macedonski și va fi nevoie de intervenția lui Tudor Vianu pentru a-i atenua, măcar post-mortem, efectele. Simpatia lui Lovinescu față de Brăescu și persistența partizanatului critic izvorăsc, printre altele, din vocația mentoratului cenaclier: dacă I.L. Caragiale și-ar fi citit schițele în salonul de pe strada Cîmpineanu, iar Brăescu, în exilul berlinez de pe Innsbruckerstrasse, mai mult ca sigur sintagma „exagerație atît de comună" i s-ar fi aplicat celui din urmă. Cazul Iorga probează incompatibilitatea dintre un temperament vulcanic și analiza critică „empirică". În fine, între tăcerea culpabilizantă a lui Călinescu și apariția *Compendiului* se interpune ediția Cioculescu a *Peregrinului transilvan* (privită ca ofensă impardonabilă la adresa verdictului călinescian), Codru Drăgușanu devenind victima și complicele tăcut al rivalității dintre cei doi critici și istorici literari. Pe scurt, indiferent că este vorba de lipsă de gust, de opacitate critică sau de competiție literară, nici una dintre aceste situații nu poate argumenta abuzurile canonice pe temei ideologic și cenzorial din

ultimii cincizeci de ani. Chiar și atunci cînd, conform explicației date de Cioculescu, la E. Lovinescu apare și motivația susținerii ideologiei liberale atunci cînd mentorul „Sburătorului" îl contestă pe Caragiale (scriitor „conservator" și „antiliberal"), abuzul canonic nu este nici castrator, nici perseverent: stau mărturie revizuirile din *Istoria literaturii...* (1937).

Din toate aceste motive, reconsiderarea criteriilor canonice ar trebui însoțită de o evaluare lucidă a autorilor pe drept sau pe nedrept clasicizați în perioada comunistă, așa cum îi prezintă principalul instrument canonic: dicționarul de specialitate.

Să luăm cîteva exemple. *Dicționarul de literatură română contemporană* al lui Marian Popa (ediția întîi, 1971) include la litera A 29 de autori. Pentru nouă dintre ei, motivația selecției se raportează sau trimite parțial la criteriul adeziunii ideologice față de politica stalinistă ori ceaușistă: Gheorghe Achiței, Andi Andrieș, Alexandru Andrițoiu („Prin A.A., comunismul își are pe unul dintre cei mai autentic înflăcărați cîntăreți ai săi"), Paul Anghel, Costache Anton, Ion Arieșanu, Arthur Maria Arsene, István Asztalos, Manole Auneanu. Cu alte cuvinte, un scriitor din trei este ales pe motive extra-literare și propus unei canonizări cel puțin discutabile.

Litera B cuprinde 70 de autori, dintre care 28 poartă certificatul de garanție ideologică: Tibor Bálint, Edgar Balogh, Teodor Balș, Camil Baltazar, Maria Banuș, Aurel Baranga (adept al „asaltului agitatoric fără subtilitate"), Eugen Barbu, János Bartalis, Ion Dodu Bălan, Andrei Băleanu, Ion Bănuță, Vasile Băran (care „urmează cursurile școlii de partid Ștefan Gheorghiu" și scrie reportaje ca: *Gospodăria agricolă colectivă – izvor de bunăstare și belșug*), Corneliu Bărbuceanu, Mihai Beniuc, Ștefan Berciu, Lotte Berg, Victor Bîrlădeanu, Vlaicu Bîrna, Valeria Boiculesi, Demostene Botez, Ion Brad, Liviu Bratoloveanu, Savin Bratu, Virgil Brădățeanu, Anton Breitenhofer, Marcel Breslașu, Franz Johannes Bulhardt, Teofil Bușecan. Dacă o parte dintre acești autori scriu „agitatoric" și „fără subtilitate" despre comunism, pace, luptă anti-americană, pionieri și gospodării agricole dirijate de Partid, se ridică o problemă elementară de logică: ce caută într-un *Dicționar de literatură română contemporană?* Sau, reactualizînd întrebarea: nu este firesc ca textele și autorii în cauză să fie supuși unei revizuiri substanțiale, ferite de nostalgii și partizanate, „polițe" și „datorii" critice?

Ediția a doua a *Dicționarului* (1977), „revizuită și adăugată", cum își asigură autorul cititorii, probează mai degrabă virtuțile „adăugirii", decît pe cele ale „revizuirii". Cu toate bunele-intenții ale lui Marian Popa (ale cărui informații *sugerează* uneori o lectură subversivă), litera A nu elimină nici unul dintre scriitorii pomeniți în 1971, în schimb se îmbogățește cu Adám Anavi, Petru Anghel, Ion Aramă („autor de literatură pentru militari [...] în versuri mobilizatoare"). La fel se întîmplă și cu litera B, unde singura revizuire pare a sta în modificarea numelui prozatorului Bărbuceanu din Corneliu (în prima ediție) în Constantin. Altfel, listei din 1971 i se adaugă nume ca: Dumitru Bălăeț, George Boitor, Valeriu Bucuroiu sau Gheorghe Bejancu, „ajutor de contabil la uzinele Grivița Roșie" care „scrie cărți pentru colecțiile educative și literare militare".

O perspectivă canonică oarecum laxă din punct de vedere ideologic și strictă din punct de vedere literar aduce volumul *Scriitori români* (1978), coordonat de Mircea Zaciu. Perioada postbelică include 38 de autori născuți după 1907, dintre care doar nouă ar suporta reconsiderări canonice drastice: Maria Banuș, Mihai Beniuc, Laurențiu Fulga, Ion Gheorghe, Eugen Jebeleanu, Ion Lăncrănjan, Horia Lovinescu, Adrian Păunescu, Titus Popovici. Cu siguranță, cîțiva dintre aceștia vor fi supuși excluderii sau declasării canonice în noul *Dicționar* elaborat sub îndrumarea lui Mircea Zaciu, Marian Papahagi și Aurel Sasu și al cărui prim volum (literele A-C) a apărut la Editura Fundației Culturale Române.

În sfîrșit, *Dicționarul de literatură română* (1979), coordonat de Dim. Păcurariu și lipsit de un indice de nume proprii, îl plasează pe George Alboiu alături de Alecsandri, pe Aurel Baranga în proximitatea lui Ion Barbu, iar pe Paul Everac la distanță de o jumătate de pagină de Eminescu. Exemplele de *vecinătate stînjenitoare* (pentru a folosi o formulă împrumutată din vocabularul rutier), ca și statistica accidentelor canonice deliberate ar putea continua literă cu literă, cu referire la numărul de pagini dedicat fiecărui autor, la prezența, absența sau formatul fotografiei, la dimensiunile bibliografiei ș.a.m.d.

Concluzia unui astfel de examen al literaturii contemporane, chiar axată pe o singură evaluare, a dicționarelor de scriitori, rămîne îngrijorătoare: nu ar fi necesară doar o revizuire canonică substanțială, ci și un *control canonic periodic*. Ideea se regăsește

în studiul lui Lilian R. Furst, *Reading „Nasty" Great Books* (1991), pornind de la acreditarea principiului public de *respingere* (*dislike*) a operei literare, care ar bruia eficient criteriul supremației estetice în stabilirea canonului. *Madame Bovary* și *Der Todt in Venedig*, de pildă, ar fi opere despre care s-ar spune frecvent: *„I hate this book!"* și *„It's so nasty!"*, nu numai de către studenți, dar și de către cercetători, în forme savante. Mai mult decît atît, în universitățile americane (și, de la un timp, și în cele românești), la sfîrșitul cursurilor, studenții au ocazia să răspundă la întrebări de felul: „Ce carte pe care ați citit-o în acest semestru v-a displăcut cel mai mult?" și „Cum motivați neplăcerea lecturii?", explicațiile ținînd fie de încălcarea contractului de lectură de către autor, fie de reacția anti-canonică a cititorului.

Ideea controlului canonic periodic (prin consultarea în egală măsură a opțiunii elitei și a preferințelor publice largi), la fel ca și funcționalitatea mecanismului anti-canonic în ansamblu, nu urmărește aneantizarea autorilor sau a textelor acestora, ci dezmembrarea lucidă a crustei admirative care sufocă opera și face din rediscutarea ei un subiect tabu. În fond, susținătorii inerției canonice (a căror strictețe axiologică se explică, uneori, prin rațiuni de clientelism politic și cultural) ar putea să își amintească de funcția sacrificială și auto-regenerativă a artei pe care înseși modelele invocate o ilustrează: Eugenio d'Ors, Mircea Eliade, Nichita Stănescu. Transformați în Pașadia sau purtați pe rugul alchimic al „Marii Opere" evocat de Eminescu în *Odă...* , apărătorii statuilor canonice ar avea astfel prilejul să perceapă pentru o clipă inutilitatea demersului lor. Aceasta, însă, doar pentru a reveni mai comod, cum amintea Zarifopol, în tiparele și la vanitatea propriilor minți gelatinoase.

(apărut prima oară în *România literară*,
nr. 24-25 / iunie-iulie 1995)

Un manifest postmodernist

Evoluția prozei românești postmoderniste și efortul unor comentatori de a reevalua literatura ultimelor decenii ar fi trebuit să aibă ca efect o schimbare fundamentală de mentalitate critică, după 1989. Funcțiile și actualitatea prozei șaptezeciste și optzeciste s-ar fi cuvenit chestionate, raportul dintre autori și perioade rediscutat, iar viitorul romanului anticipat cu mai mult curaj, în spiritul noii sensibilități pe care doar cei privați de televiziune, cinematograf și computer o pot ignora. În realitate, lucrurile stau altfel. Între intransigența canonică a conservatorilor și permisivitatea exagerată a anti-canonicilor nu există nuanțe, în plină glorie, postmodernismului i se proclamă criza și i se anunță moartea, iar literatura, cu puține excepții, este aproximată prin aceeași metodă confortabilă a impresionismului.

Este inacceptabil ca, sub presiunea unei astfel de metode critice, etalonul prozei românești actuale să fie declarat o carte publicată în 1955. A raporta romanul nostru de astăzi la *Moromeții I*, pentru a-i stabili acestuia superioritatea zdrobitoare, se dovedește la fel de ridicol ca a-i compara pe Anton Holban cu Ion Creangă sau pe Eliade cu Slavici, pentru a demonstra „insuficiențele" literaturii interbelice în raport cu predecesoarea ei clasică. De fapt, nu poezia sau proza „involuează" într-o serie istorică patronată de statuile glorioase ale trecutului și amenințată de caricaturile viitorului decadent, ci mentalitatea critică rămîne atașată unor prejudecăți comode pe care, de cele mai multe ori, publicul le abandonează înaintea ei.

Inadecvarea discursului analitic la mersul literaturii și stabilirea unor tablouri axiologice care ignoră apartenența autorilor la perioade,

curente și sensibilități diferite reprezintă, într-o evaluare minimală, simptome ale inerției critice. Într-o evaluare maximală, ele reflectă incapacitatea majorității comentatorilor de a face istorie literară. Să ne mai întrebăm cum ar fi arătat *Istoria...* lui Călinescu, dacă ortodoxiștii „Momentului 1926" ar fi fost judecați după criteriile aplicate avangardiștilor „Momentului 1928", iar romancierii interbelici proustieni ar fi fost alăturați idiliștilor provinciali ai sfîrșitului de secol 19? Probabil, la fel ca *Istoria...* lui Iorga din 1934, unde capitolele și autorii sînt distribuite după umorile ideologice ale istoricului literar: *Noua predicație de realități, Împrăștierea puterilor tineretului* sau *Lupta cu modernismul.*

Sub alibiuri mai mult sau mai puțin convingătoare (cum ar fi: absența romanelor, absența „capodoperelor", absența „marilor teme", pulverizarea epicului, inapetența publicului pentru noua literatură ș.a.), critica și istoria literară de azi poartă adesea o „luptă" voalată cu postmodernismul. Acesta din urmă nu trebuie înțeles, însă, nici ca model unic, nici ca reper absolut și infailibil (și, prin urmare, la fel de rigid și de contestabil ca predecesorii săi), ci, mai degrabă, ca o alternativă operațională deschisă, democratică și pluralistă la alte tipuri de modele / repere culturale intolerante estetic, inerțiale ideologic și închise canonic. Opacitatea critică și inexistența unor metode satisfăcătoare de istorie literară constituie obstacole severe în drumul postmodernismului autohton spre validare estetică; lor li se adaugă o serie de prejudecăți ce deformează pe termen lung percepția fenomenului.

Între ele, cea mai acută se dovedește prejudecata *modelului unic*, întărită inconștient de reflexele specifice vechiului sistem politic de tip etatist-paternalist. Indiferent că este vorba de poezie sau proză, autoritatea modelului unic se extinde strivitor asupra potențialilor candidați la „gloria" (sau „premierea") literară și nu încetează decît în clipa cînd „aspirantul" a dispărut din competiție, consolidînd prestigiul inert al modelului sau atunci cînd un model este înlocuit cu altul, adecvat bronzificării canonice. De-a lungul istoriei, în rolul Părintelui omnipotent (dirijat, cu sau fără voia lui, din culisele criticii literare) cel mai bine s-a simțit scriitorul-instituție, autor al unei opere monumentale destinate să parcurgă rapid treptele sanctificării. A fost cazul lui Heliade-Rădulescu, pînă în perioada „furioasă" a exilului și, de asemenea, al lui Alecsandri,

în secolul al XIX-lea; este cazul lui Marin Preda și Nichita Stănescu, în zilele noastre.

Neajunsul acestei prejudecăți stă în faptul că ea alimentează un discurs critic pe cît de inoportun, pe atît de confuz: persuasiunea se obține prin minimalizarea „aspirantului", care, la urma-urmei, ar putea fi contestat și fără invocarea oraculară a modelului. Nicolae Iliescu și George Cușnarencu nu ar fi nesemnificativi prozastic (cred exponenții teoriei *modelului unic*) pentru că textele lor, în interiorul convenției postmoderne, sînt rău sau insuficient articulate, ci pentru că, prin comparație cu Marin Preda, ar fi lipsiți de anvergură. Iar mecanismele persuasiunii critice *prin ricoșeu* funcționează și în cazul altor autori optzeciști.

A doua prejudecată semnificativă apare ca o consecință a celei dintîi: prejudecata *modelului în dispersie*. Ea relativizează într-atît criteriile axiologice, încît percepția diacronică își pierde în întregime utilitatea, iar sincronia devine un principiu liniar și omnipotent. Toți prozatorii optzeciști, spun susținătorii modelului dispersiv, ar fi la fel de importanți și s-ar constitui în propriul lor model pentru simplul fapt că aparțin postmodernismului, iar literatura lor ar trebui înțeleasă ca un conglomerat supra-textual *Desantist* sau de tip *OULIPO* (a se vedea proiectatul roman comun *Autobuzul de Însurătei*, conceput înainte de 1989 și rămas în forma de dactilogramă). Chiar dacă o asemenea perspectivă pare mai elastică decît prima, dezechilibrul rezultă tocmai din prea larga permisivitate critică: ierarhiile sînt sacrificate indulgent pe altarul partizanatului teoretic, iar autorii se văd încolonați sub drapelul triumfător al curentului.*

Cu unele nuanțe, prejudecata modelului unic se regăsește în ancheta *Dilemei* (nr. 145 / 1995) pe tema *Iar n-avem roman?*,

---

* Chestiunea prejudecăților este tratată extensiv de Ioana Pârvulescu în volumul *Prejudecăți literare*, București, Univers (1999), cu precădere în subcapitolul *Prejudecăți în spațiul literar românesc. Metamorfoză și evoluție*. Printre cele mai interesante tipuri identificate, o discuție separată ar merita : *prejudecata descifrării* („Criticul literar se simte îndeobște dator să înțeleagă și să explice totul."), *prejudecata sensului adevărat / unic* („Fiecare dintre cititorii avizați care citesc o carte își imaginează că i-a descoperit «adevăratul înțeles».") și *prejudecata tematică* („temă mare = carte mare, temă mică = carte mică").

unde, într-o proporție îngrijorătoare, critici, istorici literari și prozatori își manifestă vehement simpatia față de modernismul interbelic și șaptezecist, opus unui postmodernism prozastic încă neconvingător. Se vorbește, în general, despre Rebreanu, Camil Petrescu și Hortensia Papadat-Bengescu, se deplînge absența din librării a unor Buzura, Bălăiță și Țoiu, ba chiar se afirmă că romanele lui Buzura, Breban, D.R. Popescu și Ivasiuc ar fi „extraordinare", „năucitoare" și că ar fi provocat, prin caracterul lor tranșant politic, „adevărate cutremure de conștiință".

Asemenea afirmații sînt de-a dreptul hilare. Adevăratele cutremure de conștiință nu aveau cum să fie provocate de niște cărți infirme, ce rosteau numai pe jumătate adevărurile socio-politice ale epocii pe care o „înfruntau" epic și al căror eșec ideologic și estetic a și fost semnalat de critica literară odată cu apariția prozei optzeciste. Cu toată valoarea ei contextuală, stilistica eschivei practicată de romancierii anilor '70 este insuficientă estetic și incompletă ideologic. Ea pare greu, dacă nu chiar imposibil, de acceptat ca argument documentar: actualitatea ei pălește în fața ororilor sociale pe care memorialistica de detenție sau proza protestatară în genul celei scrise de Paul Goma le dezvăluie astăzi. Caracterul evazionist al romanului politic șaptezecist reiese mai ales din maniera incompletă în care acesta trata realitatea comunistă, eludînd sistematic prezentul și ocupîndu-se în schimb (coincident, în mod convenabil, cu linia ideologică oficială) de „greșelile trecutului".

Pe de altă parte, în era ciberneticii nu se mai poate face literatură ca acum douăzeci de ani, cu doctori care își analizează neîmplinirile sufletului în fraze aluzive, cu mitocani care se îmbată de trupul femeilor iubite pe cîte șase sute de pagini, fără a ridica măcar o fustă, cu luptători pentru dreptate socială care se ascund sub nume simbolice în ținuturi parabolice sau cu activiști omenoși, care, între două Plenare, țin discursuri progresiste familiei și prietenilor din copilărie. Ce impact mai poate avea asupra cititorului postmodern, care obține simultaneitatea (de planuri, stiluri, percepții și cronotopi) printr-un simplu *zapping* pe tastatura telecomenzii, un roman care începe într-un hambar și se încheie într-un grajd și a cărui scriitură degajă aroma dulceagă a trifoiului și păpădiei? Cine mai pierde timpul citind fel de fel de tragedii shakespeariene strămutate siropos în gospodăriile dintr-un sat

obscur, cînd mijloacele multimedia îi oferă, în „priză directă", experiența virtuală a celor mai sofisticate decoruri de sinteză? Desigur, dacă ne propunem să readucem realismul magic la viață în era post-industrială a computerelor, orice devine posibil, inclusiv reabilitarea unui păsunism primitiv cu iz fantastic și grandios, în care personaje cu fotă, ie și țundră să discute în grajd despre Dumnezeu și la ședința de partid despre Iubitul Conducător.

În același timp, nu se mai poate scrie literatură nici ca acum zece ani: micile drame cotidiene ale optzecistului nu mai interesează pe nimeni, cum nu mai interesează nici tribulațiile sale „textuate textuant" într-o „textură a textului" care ar scoate din sărite pînă și pe cel mai entuziast *fan* postmodern. Cine își propune să transforme romanul într-un joc de cuvinte încrucișate etalat pe format broșură (pentru că, de regulă, prozatorul optzecist își pierde suflul după o sută de pagini și se satură de scris) poate obține succesul, optînd de la bun început pentru formula extrem de răspîndită a integramelor.

De altfel, principalul argument comparatist al nostalgicilor *modelului unic* (întruchipat în proză de Marin Preda, al cărui nume revine obsesiv în ancheta *Dilemei*, ca alternativă la „eșecurile" postmoderniștilor) rămîne incapacitatea romancierilor optzeciști de a-și cointeresa cititorii printr-o intrigă vie și problematizări grave. Numai că, așa inabil cum procedează, textualiștii optzeciști impun o convenție narativă inedită – o intuise doar Odobescu, la 1874 –, ce trebuie judecată în litera ei. O evaluare a textualismului postmodernist în propriile sale coordonate arată astăzi trei lucruri: mai întîi, că el împinge romanul autohton spre alt tip de narațiune, substanțial și inconfortabil diferit de cele anterioare (meta-textuală, fragmentară, asumată ludic, ironic și auto-ironic); apoi, că, în limitele convenției pe care singur o presupune, acest tip de scriitură eșuează în manierism și ajunge să stimuleze dorința criticii de a reciti romanele șaptezeciste cu muncitori și propagandiști dostoievskieni, dar și cu o epică elaborată și „solidă"; în fine, că, după ce a forțat o schimbare radicală de sensibilitate estetică, textualismul optzecist (ca segment epuizat al vastei paradigme postmoderniste la a cărei instaurare a contribuit) trebuie să lase locul noii sensibilități și literaturii ce o reflectă.

Deși se revendică parțial din textualismul scriptic optzecist, *noua sensibilitate* exclude orice revigorare a acestuia. Ea se manifestă printr-un *textualism mediatic* ce reunește, în tabloul virtual al romanului postmodern, sinesteziile simboliste, onirismul suprarealist și fantasmele *Pop-Art*. *Textualismul mediatic* folosește în proză mijloacele artei cibernetice (imagerie virtuală, simulări tri-dimensionale, ilustrație fractală, jocuri interactive etc., uneori prin intermediul unei colaborări directe cu *soft*-urile hyper-textuale, ca în cazul prozei electronice – așa-numita *e-fiction*), pentru a recompune universul într-o totalizare vizuală hipnotică. Postmodernismul mediatic are capacitatea de a relansa romanul autohton, printr-o sincronizare cu sensibilitatea și tehnicile lui Pynchon, Barth, Rushdie sau Kundera, sau poate chiar prin depășirea lor. El va abandona problematica rurală și metafizica grădinii de zarzavaturi, va pune la punct elucubrațiile semidocte ale modernismului citadin și va împinge textualismul scriptic, tematizat exasperant în ultimul deceniu, spre clandestinitate. În fine, *textualismul mediatic* va reabilita lectura participativă, transformîndu-și cititorii în eroi ai călătoriilor virtuale interactive.

În momentul de față, trei prozatori români au talentul și mijloacele de a practica *textualismul mediatic* în romane postmoderne de anvergură, și ei provin din medii foarte diferite. Mircea Cărtărescu (ale cărui intenții mediatice puteau fi identificate, în fază embrionară, încă din *Nostalgia* și *Travesti*), elaborează un roman pynchonian, *Orbitor*, din care a publicat fragmente în gazetele *România literară* și *Cotidianul* și în care jonglează cu imageria virtuală tot atît de ușor ca Stanley Ipkiss, *aka The Mask*, cu fizionomia sa verzulie. Este neîndoielnic că, în momentul apariției, romanul lui Cărtărescu va obliga critica literară să își schimbe lentilele fumurii cu unele semi-transparente și, renunțînd la ifosele elitiste, să analizeze cu alte instrumente noua literatură care i se oferă.

Al doilea autor creditabil pentru această etapă de tranziție, Sebastian A. Corn, a lăsat să se înțeleagă într-o serie de articole și proze din *Jurnalul S.F.* că este adeptul necondiționat al literaturii mediatice de inspirație *fantasy* și *cyberpunk*. În proza lui Sebastian A. Corn (pseudonimul medicului chirurg Florin Chirculescu), debutant cu romanele *2484 Quirinal Ave* și *Aquarius* (ambele, 1995), întîmplările se desfășoară în spații hyper-reale spectaculoase și

fascinante. Drept urmare, lectura echivalează cu o explorare temerară a unui viitor perceptiv pe care cititorii balcanici cu nostalgii interbelice de-abia îl întrezăresc în cinematografia cyber de tipul *Total Recall*, în videoclipurile postului *MTV*, în muzica de operă cu ilustrație de animație virtuală (cum ar fi *L'opéra imaginaire*) sau pe ecranul unui 486 de împrumut, în cotloanele jocului *Wolf*.

Cel de-al treilea autor rămîne necunoscuta acestui manifest și a anului literar 1996, iar alegerea lui se va face dintr-un grup de prozatori tineri, susceptibili de a schimba fața romanului postmodernist. Oricum și oricine ar fi, el va trebui să țină cont de cel puțin un adevăr: atît romancierul șaptezecist, cît și cel optzecist care încă mai exersează, perseverînd în eșec, un textualism scriptic de seminar *Tel-Quel*-ist, se dovedesc la fel de anacronici astăzi. A scrie ca ei înseamnă a îngropa definitiv romanul românesc într-un provincialism cu pretenții.

(apărut prima oară în *România literară*, nr. 5 / februarie 1996)

Literatura de mîine

După aproape două decenii de activitate, postmodernismul prozastic românesc pare să urmeze două direcții esențiale: cea predominantă și ușor accesibilă a *textualismului scriptic* și cea minoritară și mai dificil de stăpînit a *textualismului mediatic* sau *virtual*. Prima direcție, exploatată pînă la epuizare de majoritatea autorilor optzeciști, se află sub influența prozei scurte americane de tip Donald Barthelme și promovează un textualism tematic bazat pe principiul: „Să scriem despre cum se scrie o poveste". Subiectul acestui gen de proză devine *cuvîntul* sau *textul*, personajele trăiesc într-un univers saussurian sau *Tel-Quel*-ist și sfîrșesc sufocate într-un cronotop de cerneală tipografică. În același timp, controlul auctorial sporit, exercitat asupra narațiunii prin mijloacele auto-reflexivității, autoironiei sau auto-pastișării, împiedică orice dezvoltare epică în afara traseului enunțat. Grație unui artificiu deconstructivist, *premisa* se transformă în însuși *conținutul* prozei, iar autorii sînt ierarhizați pornind de la abilitatea cu care știu să o elaboreze; de aici și posibila definire a talentului narativ ca rezultat al dexterității ludice și al aptitudinilor de *inginerie textuală*.

Abisalitatea meta-narativă propusă de prozatorii optzeciști din prima categorie are meritul de a forța o nouă abordare a textului literar, cu un sistem de reguli diferit de cel al perioadelor anterioare, cum ar fi modernismul interbelic sau cel șaptezecist. Pe de altă parte, ea se consumă în interiorul propriilor limite și, cu toate că impune o schimbare a mentalității prozastice, își pierde treptat credibilitatea ficțională în favoarea celei teoretice.

Prin raport cu a doua orientare postmodernistă a prozei noastre, textualismul scriptic poate fi privit în egală măsură ca punct de plecare și de ruptură. Prelungirea și negarea tendințelor anterioare, ca și transferul proprietății experimentale dinspre postmodernismul *scriptic* spre cel *mediatic* apropie cele două fenomene de relația avangardei cu modernismul. Mai mult decît atît, generalizarea tehnicilor virtuale în literatură are toate șansele să opereze o schimbare drastică de percepție estetică și, în consecință, să împlinească o *clasicizare a avangardei* la care aceasta, deși a contestat-o vehement, nu a încetat să aspire în secret.

Textualismul mediatic sau *virtual* propune o deplasare a accentului narativ către mijloacele, procedeele și viziunea artei cibernetice: imagerie virtuală, universuri interactive, ilustrație fractală etc. Sincronizîndu-se cu ultimele evoluții ale tehnologiei postmoderne, el oferă șansa unei relansări a romanului autohton, încă tributar tradiției (neo)moderniste și prea puțin convingător în linia postmodernistă a textualismului scriptic.

Doi dintre reprezentanții noii direcții sînt Mircea Cărtărescu (în romanul *Orbitor*, din care a publicat ample fragmente în suplimentul literar al ziarului *Cotidianul*) și Sebastian A. Corn (cu romanele *Adrenergic!* și *Aquarius*, ultimul apărut mai degrabă clandestin la Editura Olimp, în 1995). Adepți importanți ai *textualismului virtual*, pe care îl descoperă în prelungirea propriei sensibilități integrative, ei manifestă afinități implicite sau explicite cu proza grotescului mediatic a lui Thomas Pynchon, cu vizionarismul fantasmatic al lui Salman Rushdie și cu cyberpunk-ul patronat de William Gibson și Bruce Sterling. De altfel, pornind de la Biblia genului (romanul *Neuromancer*, 1984, al lui Gibson), trecînd prin performanțele muzicale (albumul *Cyberpunk*, al lui Billy Idol, împreună cu videoclipurile sale) și ajungînd la cinematografia unui Ridley Scott (*Blade Runner*) sau Paul Verhoeven (*Total Recall*), mișcarea cyberpunk influențează cel mai activ proza autohtonă de forță din ultimii doi-trei ani, pe care o înzestrează cu atributele hyper-realității.

Inovația fundamentală a textualiștilor mediatici constă în raportarea ficțiunii la un univers creat artificial: o lume alternativă, ale cărei virtualități sînt programate pe computer pentru a concura deopotrivă realitatea și oglinda ei meta-textuală. Cu alte cuvinte, omul

de hîrtie al lui Barthes este înlocuit de *„omul care tunde iarba"* al lui Brett Leonard.

Cel mai adesea, înlocuirea realității cu realitatea virtuală șochează. *Neuromancer*-ul lui William Gibson descrie cerul ca pe un emițător TV debranșat. În *Life after God* (1994), Douglas Coupland prezintă soarele sub forma unui cuptor cu microunde. *Vineland*-ul lui Pynchon (1990) recompune cibernetic cioburile Poveștii din cioburile unui geam prin care protagonistul Zoyd Wheeler sare periodic. În *The Satanic Verses* (1988), de Salman Rushdie, explozia unui Boeing este privită ca o cosmogonie postmodernă, mediatizată pe ecranul divin: trupuri, bucăți din avion, scaune, reviste, ochelari și căști de walkman se împrăștie printre stele și comete, sub oblăduirea lui Allah. În *Snow Crash* (1992), de Neal Stephenson, eroul, Hiro Protagonist, livrează pizza la domiciliu în viața de toate zilele, iar în hyper-realitatea computerului, numită Metavers, se prezintă sub avatarul unui războinic ce trebuie să salveze omenirea de apocalipsa informațională.

Aceeași atmosferă virtuală se regăsește și în cîteva dintre ultimele noastre romane de impact. În *Orbitor*, de Mircea Cărtărescu, al cărui titlu (pe filiera lui Pynchon) trimite la ideea de orbită și gravitație, unul dintre personaje are capacitatea de a pătrunde în interiorul ecranelor de cinematograf și a modifica destinul mediatic al eroilor vizionați: „Era pentru prima dată cînd Maria reușea să umple atît de bine forma unui personaj, încît să-i modifice rolul de pe ecran [...]. Mai tîrziu, în alte filme, reușise să schimbe scene întregi, să elimine personajele antipatice, să-i căsătorească pe favoriții ei în ciuda oricărei logici, în văzul întregului public, consternat, din sălișoarele mizere pe care le frecventa, prin care-și delimita teritoriul: Volga, Floreasca și Melodia" (fragment din *Cotidianul*, nr. 41 / 1995).

În *Adrenergic!*, de Sebastian Corn, parte din întîmplările SF se petrec într-un univers grefat cibernetic în memoria eroilor și decorat cu tablouri suprarealiste în mișcare: „ ...și, dînd colțul, la nivelul 84 al Turnului de Comerț, intri pe un culoar cilindric din plămîni expanda [...]. Dar nu știi că la a treia fereastră din stînga este cuplată o mare cît se poate de kitsch, vîndută de amicii din spatele abatoarelor... o mare străjuită din toate părțile de stînci abrupte,

cafenii, iluminate verde de un soare portocaliu... " (în *Jurnalul S.F.*, nr. 89-90 / 1994).

Dincolo de efectele de atmosferă, prezența lumilor mentale paralele și a universurilor fractale în proza lui Cărtărescu și Corn indică asumarea celor mai spectaculoase teme ale romanului postmodern *„virtual"*, așa cum este conceput, de pildă, în Statele Unite. Un exponent semnificativ al literaturii „virtuale" de peste Ocean poate fi socotit James Ellroy, care, în *American Tabloïd* (1995), rescrie întîmplările epocii Kennedy pornind de la geografia haotică a micilor gesturi, reacții și decizii ce antrenează marile catastrofe. Rezultă de aici o Americă fractală, al cărei destin depinde mai puțin de voința politică a Casei Albe și mai mult de perturbările aparent nesemnificative ale hazardului: bulimia sexuală a lui John Kennedy, fobiile directorului FBI, Edgar Hoover, sau vechile legături ale tatălui, Joe Kennedy, cu mafia traficanților de alcool. *Turbulențele haotice* (noțiune împrumutată de la meteorologul Edward Lorenz, care îi dezvoltă aplicațiile începînd cu 1961 la Massachusetts Institute of Technology) se grefează la Ellroy în structura romanului, generînd o *meteorologie narativă* perfect coerentă în imprecizia ei. Pe linia principiului coincidențelor, efectele *haosului organizat* fuseseră anticipate literar încă din 1953 de Ray Bradbury, în povestirea SF *A Sound of Thunder*, capodopera volumului *The Golden Apples of the Sun*. În proza autohtonă, toate aceste teorii științifice / narative se întîlnesc în romanul *Aquarius* de Sebastian Corn. Acțiunea lui, difuză și dispersivă, simultană și alternativă, se desfășoară pe de o parte în America istorică a aceluiași Kennedy, iar pe de alta în geografia imprevizibilă a unor ținuturi lichide aflate în interacțiune în corpul / mintea președintelui și populate cu ființe primitive, secte cyber-spațiale și asasini fractali.

Prin variabilele vizuale pe care le conține, cartea lui Corn și proza românească hyper-realistă (în sensul de *virtuală*), în general, pot fi asociate *romanului de roluri și enigme* și *e-fiction*-ului. Cel dintîi se inspiră din romanul scriitorului britanic J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Rings* (1954-55) și exploatează ramificațiile narative ale unei experiențe colective de imaginație, în care cititorul își construiește mai multe intrigi scenariale. O formă similară de exprimare mediatică apare într-un *soft* intitulat *System Neural:* aplicația mixează numele actorilor unui film, durata, decorurile și muzica într-un

melanj pe care utilizatorul îl poate controla de la bun început sau modifica pe parcurs. Programul pare să atragă și interesul editurilor americane, preocupate de o posibilă aplicare literară. Aceasta există deja în *e-fiction*, care compune pe ecranul computerului romane cu geometrie variabilă: printr-o simplă apăsare de tastă, cititorul-spectator poate opta pentru o altă continuare în *storyspace*-ul cyber-narativ, așa cum îi oferă, de pildă, sistemul *Hyper-Crad* al concernului *Apple*. La un *soft* similar se gîndește și Florin Iaru, care, în *Jurnalul S.F.* nr. 157 / 1996, și-a anunțat intenția de a produce un roman hyper-textual computerizat, cu o infinitate de „narațiuni ce se bifurcă".

O altă inovație semnificativă a *textualismului virtual* rezidă în chiar procesul de elaborare a narațiunii. În cazul prozei lui Mircea Cărtărescu, Sebastian Corn sau Alexandru Ungureanu, „fabula" nu mai respectă regulile tradiționale de construcție literară, ci se subordonează unei viziuni stroboscopice și interactive asemănătoare cu cea a imageriei generate pe computer. „Privirea" creatorului (*perspectivă / voce narativă*, pentru textul literar) cade, din mers, din interiorul „ochiului" virtual în exterior; „pașii" cyber-spațiali (evoluții, gradații, detalii, momente fixe ale narațiunii – în vechiul sens atribuit de formaliștii ruși) sînt variabili; opțiunile vizuale (continuări ale textului narativ), necunoscute de la un pas la altul și cvasi-infinite. Și în textul prozastic, și în imageria virtuală computerizată, are loc o călătorie în imaginar, deopotrivă ca elaborare mentală auctorială și ca reconstituire / participare activă a cititorului. Mai mult ca oricînd, în literatura postmodernistă de tip mediatic se aplică formula: „Textul își *poartă* cititorii (spre)... " Majoritatea cauzalităților mecanice sînt eliminate sau estompate, în așa fel încît iluzia narcotică a hyper-realității să fie întreținută consecvent, fără a abandona funcțiile epice primordiale. Timpii „morți" (*spațiile albe* dintre căsuțele benzilor desenate; *diferența* și *pli*-ul lui Derrida) sînt parcurși rapid din punct de vedere mental și, atît în cazul prozei, cît și în cel al imageriei computerizate, pot fi „umpluți" cu propriile variante fantasmatice ale cititorului / spectatorului. Întreaga operațiune poartă amprenta unei *totalizări vizuale* în care, fiind implicat decisiv, cititorul devine concomitent autor, interpret și performer al textului pe care îl parcurge.

Desigur, s-ar putea obiecta că, pledînd pentru *textualismul mediatic* în dauna celui *scriptic,* am înlocui o convenție literară cu alta. Argumentul este la fel de variabil ca a-i atribui unei fotografii de secol 19 aceeași relevanță cu reproducerea și animarea ei tridimensională pe ecranul unui *Mac* de ultima generație. Într-un muzeu de antichități, comparația ar fi profitabilă celei dintîi; în orice sistem de referință postmodern, ea este greu acceptabilă.

Apoi, s-ar mai putea reproșa faptul că libertatea continuărilor auctoriale și opțiunea lecturii deschise au existat de la începuturile literaturii. Fără jocul firesc al ambiguităților și deschiderilor textuale, literatura ar fi de neconceput. „Clasicul" Călinescu avea de ales între copacii bătrîni și iedera străzii Antim, la fel cum și modernul Holban putea opta pentru bunul-gust sau ineleganța vestimentară a Ioanei. În consecință, mecanismul de producție textuală ar rămîne neschimbat, iar pretențiile de pionierat ale postmodernismului, niște reformulări ale unor principii care, începînd cu Antichitatea, au intrat în patrimoniul filosofiei și al teoriei literare.

Deși în principiu validă, obiecția suportă amendamente. Dacă spațierea „virtuală" din interiorul textului literar (cuvinte, fraze, paragrafe, capitole) nu a încetat nici o clipă să existe (ca și posibilitatea cititorului de a o completa), dacă Alexei Feodorovici Karamazov ar putea fi nu al treilea, ci al patrulea fecior al lui Feodor Pavlovici Karamazov, iar perdelușele de muselină ale doamnei Bovary, niște draperii de velur, dacă, în fine, *Enigma Otiliei* ar fi putut începe în cartierul Dudești, iar *Craii de Curtea-Veche* să se încheie la Tîrgoviște, ceea ce nici autorii, nici cititorii nu reușeau să obțină în toate aceste împrejurări era *materializarea vizuală* a transformărilor ipotetice. Sau, în termeni tehnici, dovada că *realitatea virtuală a textului* ajunge în sfîrșit *reprezentabilă.* Pentru că, deși mecanismele de elaborare a textului ficțional sînt neschimbate de secole, posibilitatea autorului / cititorului de a le concepe altfel decît ca pe niște abstracțiuni (demne să figureze într-un tratat naratologic) a lipsit pînă în postmodernism.

Astăzi, distanța dintre un cuvînt și următorul poate fi suplinită de variantele afișate pe ecranul computerului, iar traseul de producere / menținere / receptare a textului literar se regăsește în simulările cibernetice interactive, cum ar fi cele de tip hyper-textual și hyper-medial. Stroboscopia narațiunii „îngheață", iar lumile alternative

ale prozei apar în toată splendoarea lor: perdelele doamnei Bovary sînt colorate instantaneu în orice nuanță (la fel ca unghiile secretarei din *Total Recall*); decorul călinescian al străzii Antim glisează într-un tablou de beton și ciment, iar mănăstirea este deplasată pe role; în fine, deznodămîntul nefericit al *Crailor* poate fi împiedicat, Pașadia salvat, iar Pena Corcodușa întinerită și așezată la dreapta lui John F. Kennedy, ca Tom Hanks în pelicula *Forest Gump.*[*]

Condiția virtuală a literaturii capătă, în sfîrșit, substanță; textul prinde viață, crește sub ochii noștri, „ființează" cu adevărat. Relația autor-text-cititor se completează, iar procesul semnificării se îmbogățește la capătul unor negocieri transparente. Ceea ce autorul a intenționat (sau nu a intenționat) să spună, ceea ce textul conține / iradiază (sau nu conține / nu iradiază) și ceea ce noi, cititorii, presupunem / ne imaginăm (nu presupunem / nu ne imaginăm) apar, independent sau combinat, ca *variabile legitime ale textului.* Pentru prima oară în istoria literaturii, ele nu mai sînt subînțelese, ci devin reprezentabile.

În ultimă instanță, fascinația pe care textualismul mediatic o exercită asupra cititorului-spectator rezultă din anularea granițelor dintre *dorință* și *realitate.* Dictatura imaginii abolește orice convenție scriptică, transformînd lectura într-un act de seducție și hipnoză vizuală. Între semnul grafic și imaginea lui acustică, se cască o falie în care, ghidați de principiul freudian al plăcerii, pătrundem din ce în ce mai adînc. Voluptățile mediatice ale unei astfel de explorări provin uneori dintr-o rafinare desăvîrșită a sinesteziilor simboliste, onirismului suprarealist și fantasmelor *Pop-Art.* Alteori, ele își revendică o genealogie romantică, în descendență fantastică și vizionară. Aspirînd să reconstituie simultaneitatea originară, călătoria în lumea *textualismului mediatic* echivalează cu o privire indiscretă, dar privilegiată, către laboratoarele Creatorului. Așa cum astronomii fotografiază universul în zonele lui cele mai îndepărtate, colorîndu-i apoi sorii, super-novele și galaxiile pe baza unor formule matematice pe care computerul le asociază unei

---

* Cele două paragrafe legate de „spațierea virtuală", publicate mai întîi în *România literară,* în 1996, fac obiectul unei dezvoltări în direcția analizei „gîndirii hyper-textuale" în volumul Ion Manolescu – *Noțiuni pentru studiul textualității virtuale,* București, Ars Docendi (2002)

anumite temperaturi, mase, densități etc. inaccesibile ochiului uman sau lentilei telescopice, prozatorii produc viziuni fantasmatice ale unei realități primordiale pe care mai mult o intuiesc, fără a-i cunoaște întregul. De aceea, tematizarea obsesivă a textualismului scriptic poate fi înțeleasă ca un fenomen steril și anacronic, iar practica textuală mediatică sau virtuală, ca formă preliminară a sensibilității viitorului.

(apărut prima oară în *România literară*,
nr. 45 / noiembrie 1996)

Șapte idei radioactive

Asistăm, după 1989, ca de altfel în toată a doua jumătate a secolului 20 la noi, la o interpretare triumfalistă a rolului criticii și istoriei literare, percepute ca mijloace auto-suficiente de formare și reglaj canonic. Acest gen de optică refuză includerea sau negocierea *preferințelor publicului* în alcătuirea canonului, respinge *activitatea de inovație literară*, considerînd-o irelevantă ori subversivă și privește *revizuirile canonice sistematice* ca acte de vandalism cultural, ce atentează la siguranța autorității tutelare.

În locul unei atitudini pluraliste, numeroși critici și istorici literari preferă să adopte o poziție conservatoare și resentimentară, în acord cu monopolul instituit de ei asupra „marilor certitudini". Protejarea acestora, prin mijloacele paseismului teoretic, ale mumificării canonice și ale ostilității față de provocare, echivalează cu păstrarea unor privilegii culturale iluzorii, dar încă tentante. Cu timpul, în forma sa cea mai poleită, mirajul infailibilității a condus la o muzeificare a literaturii române (posesorii adevărului unic fiind și gardienii muzeului) ce nu mai deranjează pe nimeni, din moment ce s-a transformat în *reflex de onorabilitate*. Numai așa s-ar putea explica, de pildă, respectul actual disproporționat și fără discernămînt față de critica „exemplară" a lui Lovinescu și Călinescu, prin comparație cu amuzamentul distant provocat de cea „disidentă", „teribilistă" și „perisabilă" a lui Eugen Ionescu. Lipsindu-i certificatele de bună-purtare, criticii lui Eugen Ionescu nu i s-a recunoscut niciodată statutul autonom, ea fiind asociată cînd eseisticii, cînd ficțiunii autenticității din anii treizeci.

Triumfalismul critic și istoric poate fi radiografiat. Îndărătul unui paternalism cultural adesea semidoct, se întrevăd prejudecăți (prejudecata modernistă, prejudecata modelului unic, prejudecata elitistă), complexe și inhibiții (alergii la ideologia postmodernă, false pudori în fața literaturii triviale, reglementări timide sau ultimative ale regimului lexical în literatură, ca la 1867), limitări inocente (lecturi critice rămase, în cel mai bun caz, la nivelul anilor șaptezeci) și o opacitate sensibilă pe care pretențiile de ubicuitate intelectuală ale triumfaliștilor nu reușesc să o camufleze. Depășiți de evoluția culturii, dar încrezători în incompetența lor, criticii și istoricii conservatori se dovedesc în mare parte incapabili nu numai de prospecție, ci și de o retrospecție literară incitantă. Dezvoltînd incoerent premise greșite, folosind sisteme de referință rizibile și, ceea ce este mai grav, exteriorizîndu-și stereotipiile mentale într-un discurs pe cît de pretențios, pe atît de anacronic, ei nu mai prezintă nici o garanție de elasticitate.

Defazajul sensibil, ca și amatorismul „metodelor" de investigație critică și istorică, se datorează, pe de o parte, persistenței unui clientelism literar parazitar (prin intermediul căruia celebritatea oficială se poate negocia între prieteni), iar, pe de alta, presiunii nostalgice a vremurilor trecute (inclusiv a celor totalitare), care asigurau discursului intelectual o aură naivă de sacralitate estetică. Aceste două mari motive, cărora li se adaugă seria prejudecăților culturale încă operante, reflectă actuala necompetitivitate a criticii și istoriei literare românești.

În prezent, reformularea *noțiunii / rolului criticii și istoriei literare* s-ar putea realiza prin următoarele mijloace:

1. *relativizarea „marilor adevăruri" de istorie literară;*
2. *desființarea monopolului infailibilității critice;*
3. *postmodernizarea discursului critic și a metodelor de investigație istorică;*
4. *adoptarea unei poziții teoretice pluraliste, eliberată de prejudecăți și inhibiții;*
5. *dinamitarea festivismului canonic;*
6. *democratizarea canonică;*
7. *liberalizarea concurențialității istorice.*

Soluțiile cele mai directe pentru ieșirea din criza criticii și istoriei literare românești se cuvin însă aplicate în cunoștință de cauză.

Deoarece schimbarea opticii tradiționale presupune exploatarea resurselor unei sensibilități căreia îi sînt fie ostili, fie indiferenți (fie părtași din ipocrizie, prin mimarea unei adaptări de fapt silnice), istoricii literari conservatori ar putea să se dedice exclusiv alcătuirii de ediții critice (ocupație academică în perfectă concordanță cu sistemul lor de referință), iar criticii inerțiali să se retragă din scenă, lăsînd locul criticilor și teoreticienilor postmoderni, pregătiți să înceapă construcția noii infrastructuri. De altfel, încă de acum o jumătate de secol, inatacabilul Călinescu le prevăzuse primilor o ieșire onorabilă: adoptarea istoriei literare „auxiliare", celorlalți rămînîndu-le consolarea refugiului în „inefabil".

Pe de altă parte, refacerea infrastructurii de istorie literară în spiritul democratizării / flexibilizării canonice nu garantează automat liberul acces la desfășurarea procesului. Abolirea monopolului infailibilității nu s-ar cuveni înlocuită cu dreptul la ignoranță teoretică și improvizație axiologică, iar sensibilității reciclative postmoderne nu ar fi oportun să i se asocieze adepți circumstanțiali, cu percepțiile estetice atrofiate sau plafonate.

Și atunci, cui, mai exact, îi revine responsabilitatea *de-* și *reconstrucției* canonice? Într-un peisaj literar bîntuit de mercenari culturali, tarat de complexe provinciale sau naționaliste, înecat în iluzia generalizată a genialității și omniscienței, isterizat de nostalgia modelului tutelar (Eminescu, G. Călinescu, Marin Preda, Nichita Stănescu etc.) în numele căruia metodiștii „patriotismului cultural" poartă cruciade zgomotoase sub stindardul suficienței de sine, speranța schimbării radicale nu poate aparține decît minților celor mai tinere, pentru care era ciberneticii, ca și cea a liberei circulații peste (toate) hotare(le), nu reprezintă o amenințare sau un motiv de stress, ci banala normalitate cotidiană. La urma-urmei, așa cum în politică democrația nu poate fi clădită de cei cărora le-a lipsit exercițiul ei, nici în literatură inovația nu poate veni din partea celor pentru care a fost de neconceput.

(apărut prima oară în *România literară*, nr. 26 / iulie 1997)

Contrabandă cu idei radioactive

Principalele cauze ale impasului în care se află astăzi critica și istoria noastră literară trebuie căutate în conceperea sistematic eronată a valorii și funcțiilor literaturii. Supusă unui proces forțat de ortopedie canonică, literatura română s-a transformat încet, dar sigur, într-un depozit de certitudini monumentale din care provocarea și spiritul de frondă au fost mazilite. Cînd nu au părut ridicole sau bizare, principiilor de instabilitate textuală și indisponibilitate semantică li s-a opus tabloul imobil al unor structuri de validare prefabricate.[1] În consecință, principiul, flexibil și profitabil, al *indecidabilității literare* a fost declarat irelevant și înlocuit cu cel „legitim" al determinismului riguros. În fine, dinamica structurilor aleatorii a fost blocată în corsetul prejudecăților, iar fluctuațiilor estetice li s-au găsit explicații contextuale, care mai de care mai rigide.

În ordinea eficienței inerțiale, o primă prejudecată operantă ar fi aceea a presupusei *autorități epistemologice* pe care critica și istoria literară ar avea-o – aserțiune contrazisă de principiul postmodern al *fragmentarismului și relativizării certitudinilor,* care trimite la o percepție entropică a „marilor adevăruri". Pulverizate într-o infinitate de brizuri haotice, ele își pierd treptat caracterul de infailibilitate, în favoarea celui de *potențialitate dispersivă.* De fapt, atît critica și istoria literară, cît și întreaga producție culturală sînt privite în postmodernism ca o etalare de opțiuni conflictuale menite să submineze imaginea Adevărului (cu majusculă) și a culturii ca sistem coerent, stabil și perfect coordonat.

O variantă a primei prejudecăți se regăsește în forma credinței în *autoritatea absolută a operei.* Încărcată intrinsec de sens și

valoare, opera literară ar conține și degaja o autoritate aurală „pură" (esențializată în maniera lumilor lui Platon), a cărei „profunzime" ar delecta „specialiștii", descurajîndu-i, în schimb, pe neofiți. Caracterul hibrid, iradiant, „indetermanent" (pentru a folosi termenul bricolat de Ihab Hassan), negociabil, indisponibil și, în ultimă instanță, *refractiv* (deopotrivă *refractar* și *reflectiv* – notă IM) al operei literare – așa cum este ea aproximată în teoria postmodernistă – nu este luat în seamă de cei care se ghidează după prejudecata autorității absolute. Transferată de la nivelul criticii și istoriei literare la cel al autorilor, această variantă generează mari *complexe de ilegitimitate publică*, cum ar fi: *complexul ingratitudinii contemporanilor* sau cel al *persecuției posterității*.[2]

A doua prejudecată, care decurge din prima, s-ar putea numi prejudecata *eroică*. Aceasta asociază funcția predominantă a criticii și istoriei rolului de salvator canonic, ceea ce provoacă etanșeizarea discursului și paralizarea metodelor de investigație. Într-o astfel de înțelegere dogmatică a literaturii, deconstrucția textuală este de neconceput (pentru că pune în pericol ierarhiile statuare și prestigiul, oricum infirm, al celor care le-au stabilit), iar multiplicarea discontinuă a ofertei de interpretare trece drept abatere ignorantă de la normele tradiției critice.

Ambele prejudecăți, coroborate cu prejudecata *modernistă* (ce proclamă autoritatea unui model paradigmatic anacronic) și cea *elitistă* (refractară deschiderii canonice către structurile paraliterare) frînează orice tentativă de postmodernizare a principiilor criticii și istoriei literare la noi. În același timp, ele instituie un sistem implicit de obediență estetică, bazat pe inocularea perseverentă a certitudinilor prefabricate și pe exploatarea subliminală a spaimei față de inovație. Contaminarea deliberată a publicului cu virusul prejudecăților urmărește declanșarea și apoi consolidarea acelui reflex de vasalitate culturală care să descurajeze inițiativele „subversive" și să le asigure elitiștilor o salubrizare eficientă a turnului de fildeș pe care îl ocupă. În ultimă instanță, manipularea unidirecționată a mentalităților echivalează cu o formă de totalitarism intelectual inacceptabilă în postmodernism.

Pe de altă parte, există suficiente motive pentru ca operatorii aseptizați ai turnului de fildeș să fie bănuiți de ipocrizie, iar viitorul apropiat să dezvăluie imaginea unor cavaleri canonici impenetrabili

în public (unde ar susține vehement intangibilitatea estetică a prozei lui Călinescu sau a simfoniilor lui Beethoven), dar fragili în intimitate (căreia i-ar dedica lectura ultimului *SAS* ori audiția spumoaselor cîntece de inimă albastră cu Zavaidoc sau Albești).

Din păcate, pulverizarea adevărurilor filosofice / științifice și demistificarea certitudinilor literare în postmodernism nu pare să îi afecteze în vreun fel pe criticii și istoricii români ai tranziției – cel puțin, nu pe cei care ocupă prim-planul scenei literaturii. Aceștia își mențin poziția seniorială și privilegiile prea puțin amenințate de liberalizarea canonică începută după 1989. În general lipsiți de suplețe intelectuală, exponenți ai unei „rigidități cadaverice" a discursului și așa desuet, ei își conservă statutul într-un peisaj cultural traumatizat de sechelele ideologiei politice a trecutului și îngrijorat de perspectivele teoretice ale viitorului. Răspunderea că lucrurile au ajuns aici și că în România post-decembristă nu are loc o negociere a relației *centru / margine* (dacă nu o dinamitare directă a puterii culturale anchilozate) este împărțită în mod egal: între pasivitatea resemnată a generației '80 și lipsa de inițiativă a seriilor literare care și-au făcut apariția *după* momentul revoluției de studio. În ce măsură studioul va fi înlocuit cu masa tratativelor sau cu mai dinamicul cîmp de bătălie, rămîne de văzut.

Un caz special de confort estetic prefabricat se observă în modul de alcătuire a istoriilor literare autohtone, față de care s-ar cuveni deschisă o polemică amplă. Din acest punct de vedere, există cel puțin două anomalii perpetuate de tradiția noastră istorică: una legată de *contextualitatea selecției*, iar alta de *monolitismul ofertei*.

Principala eroare de concepție a istoriilor noastre literare stă în faptul că un număr prea mare de scriitori este valorizat pe baza criteriului *pionieratului ideologic și tipologic*, care, atunci cînd nu funcționează de-a dreptul ca umbrelă axiologică sau alibi cantitativ, ecranează mișcarea liberă a autorilor și operelor, negîndu-le cronotopia fractală și așezîndu-i într-un tipar determinist rigid: Dinicu Golescu ar fi important pentru redactarea „întîiului jurnal de călătorie de studii"; Rebreanu, ca autor al „primului roman modern". Dacă istoria literară „de valori" (cum o numește, cu un termen impropriu, Călinescu) devine instrumentul de canonizare preferențială a reperelor contextuale, nu ne-ar mai rămîne decît să ne

întrebăm de ce contextualității i se atribuie o conotație ideologică sau tipologică, și nu una *sociologică?* Altfel spus, de ce ar fi justificată o istorie literară a *eficacității ideologice / tipologice*, față de alta a *succesului public?* Și cum ar arăta „marile perioade" ale literaturii, filtrate printr-un asemenea criteriu? Reinterpretarea postmodernă a noțiunii de succes public, pornind de la acomodarea reciprocă a palierelor elitist / popular, cult / trivial, academic / consumist, permite, dacă nu subminarea vechilor sisteme de referință ale istoriei literare, măcar formularea unor ipoteze incitante de reconstrucție canonică. Trecute prin sita reciclării preferințelor și a negocierii interesului de lectură (de la critica *reader-response* și pînă la ultimul val deconstructivist), criteriile tipologice și ideologic-contextuale nu ar trebui neapărat înlocuite, cît redistribuite, redimensionate și reconflictualizate într-o structură flexibilă de istorie literară.

Cea de a doua anomalie se raportează la *concurențialitatea* istoriilor literare autohtone. Cînd nu lipsește de-a dreptul, ea este declanșată de un spirit de competiție personală cu predecesorii (Călinescu vs. Lovinescu, Negoițescu vs. Călinescu) prea îngust pentru a nu limita polemica la o dispută ideologică de suprafață. Chiar și atunci cînd pare să rezulte dintr-o ofertă metodologică și canonică alternativă (Nicolae Manolescu și, parțial, Laurențiu Ulici), concurențialitatea funcționează timid și inconsecvent, pe de o parte din cauza micilor reflexe conservatoare ale istoricilor, iar, pe de alta, din cauza unei sincronii incomplet asumate cu deschiderile teoretice ale postmodernismului.

Dispariția celor două anomalii nu poate fi obținută decît prin fracturarea noțiunii tradiționale de istorie literară, în toate componentele ei (criterii, metode, instrumente, funcții, vocabular, sisteme de referință, structuri de validare). Refuzînd orchestrarea estetică de pe poziții stabile, omnisciente și elitiste, istoricii de mîine vor propune acele atît de necesare tablouri combinatorii care să relativizeze imaginea de ansamblu a literaturii române și să îi pună în lumină deplasările celulare haotice. O asemenea activitate de prospecție entropică ar surprinde permanente dislocări canonice: o *istorie literară stroboscopică,* menită să construiască și să descompună tendințele, să valorizeze și să revizuiască autorii, să accepte și să invalideze *clauza operei celei mai favorizate* (*Ciocoii*

vechi și noi, la Filimon; *Ion*, la Rebreanu; *Moromeții*, la Preda) și, în orice caz, să dinamiteze structurile ierarhice prestabilite.[3]

Întreținînd iluzia totalității prin *organizări aleatorii* și printr-o *ofertă multiplă de combinații conflictuale*, noua istorie se va apropia mai mult de statutul CD-ROM-ului, decît de cel al tomului de bibliotecă. Viitorul ar putea produce și la noi o istorie literară hyper-textuală, cu tensiuni deschise și modularități variabile, pregătită să opereze din paginile cărții pe ecranul computerului: un Sadoveanu înviat, alături de Alecu Ruset, în geografia virtuală a Moldovei de secol 17 sau un Dimov ilustrat prin tridimensionalizarea propriilor fantasme poetice. Grație unor mici scenarii animate, informațiile și interpretarea lor ar fi monitorizate caleidoscopic, la fel ca activitatea echipei lui Tom Cruise din *Mission: Impossible*.

Dincolo de orice construcție futuristă, există totuși cîteva soluții de liberalizare a concurențialității istoriilor literare autohtone. Acceptînd că nu a sosit încă vremea eliberării depline de inhibiții, istoriile literare conservatoare (bazate pe exclusivitatea criteriului elitist și pe omnipotența tiparelor ideologice / tipologice) s-ar putea menține sub denumirea de *istorii academice*. Pentru cei nemulțumiți de modul lor de alcătuire, ele ar deveni *istorii ale prejudecăților*, utile antropologic pentru studiul mentalităților culturale. În paralel, s-ar alcătui și o *istorie fractală* a literaturii, care să recombine și să redistribuie dezinvolt proporțiile activităților de inovație și opoziție literară (în termenii esteticienilor receptării), să urmărească dispersia preferințelor elitiste în cele populare și, nu în ultimul rînd, să reinterpreteze istoricul, canonicul și „tradiționalul" printr-o optică pluralistă. O asemenea istorie literară ar fi, pentru academici, una a *provocărilor șocante*, inacceptabile din cauza extravaganței lor scandaloase. Ca mecanism intern de funcționare, ea ar opera cu deconstrucții și multiplicări ale variantelor de reprezentare / interpretare, ale rețelelor de asociații aleatorii, ale cîmpurilor de tensiuni diacronice (numite, convențional, „istoria literaturii") cele mai haotice și implauzibile și, de aceea, perturbatoare pentru academici.

Într-o fază ulterioară, istoria literară poate să devină un *obiect imposibil* (în genul celor propuse de grafica lui Escher sau Bruno Ernst), un *trompe l'œil* în egală măsură valid și necreditabil, seducător prin jocurile abisale și antipatic prin absența corporalității

stabile: distorsiunile de perspectivă ar apropia-o de ceea ce matematicianul Charles Howard Hinton numea, la începutul secolului 20, *teseract*, adică, în termenii prozatorului SF Robert A. Heinlein, „un hipercub, un cub cuadratic cu patru dimensiuni, așa cum un cub are trei și un pătrat are două" (*And He Built a Crooked House*, 1959). Lucrînd în și cu hipervolume, noua istorie literară ar avea o autonomie dezagregată ce ar bulversa monolitismul arhitectonic tradițional. Ea nu ar funcționa prin intermediul fanteziei dictatoriale (pentru a împrumuta sintagma lui Hugo Friedrich), ci prin acela al *conexiunilor arbitrare*, în drumul lor spre statutul de certitudini *oricînd contestabile*.

În cele din urmă, demonstrația nu trebuie neapărat să fie adevărată, cît flexibilă și deschisă: construcția și examinarea ansamblului și detaliilor fractale s-ar face conform principiilor postmoderne ale *dezordinii reiterative*, încă străine de mentalitatea istoricilor noștri, iar rezultatul ar figura ca o mărime la fel de larg negociabilă ca aceea de *text* sau *sens*. Astfel, literatura ar fi văzută ca un *cîmp elastic de potențialități multiple*, accesibil tuturor celor care nu caută răspunsuri istorice în structuri raționale, certitudini imobile, determinisme ideologice depășite sau inoperante. Tot astfel, ea și-ar recăpăta o libertate pe care, deși am primit-o cu încîntare, astăzi nu mai sîntem dispuși să i-o recunoaștem.

(apărut prima oară în *România literară*, nr. 2 / ianuarie 1998)

Note

1. Pentru o analiză detaliată a *indisponibilității și volatilității semantice*, a se vedea cu precădere Ion Manolescu – *Videologia. O teorie tehno-culturală a imaginii globale*, Iași, Polirom (2003), capitolul *Incursiune pe continentul deconstructivist* și Paul Cornea – *Interpretare și raționalitate*, Iași, Polirom (2006), subcapitolul *Sensul ca „flux semantic" și „negociere"*.
2. Ambele complexe își găsesc o puternică ilustrare literară în *Scrisoarea I*, a lui Mihai Eminescu: „Fericească-l scriitorii, toată lumea recunoască-l... / Ce-o să aibă din acestea pentru el, bătrînul dascăl?" Printr-o ironie a sorții, festivismul receptării superlative a „poetului național" contrazice pronosticul negativ al „vocii lirice", oferindu-i, peste ani, recompensa simbolică binemeritată, însă rezultatul final – „mumificarea" canonică – pare la fel de nefericit și de indezirabil: „Iar deasupra tuturora va vorbi vrun mititel, / Nu slăvindu-te pe tine... lustruindu-se pe el / Sub a numelui tău umbră. Iată tot ce te așteaptă. / Ba să vezi... posteritatea este încă și mai dreaptă". Din perspectiva acestui articol, extrem de interesant este *„complexul" lipsei de audiență* (a scriitorului autohton), identificat de Mircea Martin, în volumul *G. Călinescu și „complexele" literaturii române*, București, Albatros (1981). Asociat de Mircea Martin unui complex mai larg al *„izolării provinciale"*, *„complexul" lipsei de audiență* s-ar datora „circulației strict naționale a limbii române", obstacol fundamental între autori și „universalizarea" operei la aceștia aspiră implicit sau explicit.
3. Noțiunea de *„clauză a operei celei mai favorizate"*, introdusă și teoretizată în articolul de față (1998), este preluată integral de către Angelo Mitchievici, în studiul *Poetul și cadavrul*, din volumul *Explorări în comunismul românesc* II, Iași, Polirom (2005).

Între muzeu și laborator virtual

Paralizată de complexe și inhibiții, închisă în corsetul prejudecăților de care nu se poate elibera, istoria noastră literară trece printr-o evidentă criză de legitimitate. Efectele opacității intelectuale a „vocilor autorizate" în domeniu apar cu precădere în iradierile severe ale *etatismului canonic,* opus atît de necesarei *democratizări canonice* postmoderne. În absența unei viziuni tolerante și pluraliste, istoricii autohtoni își fac meseria cu strictețea colhoznicului pornit să măsoare parcela vecinului. Adepți convinși ai „colectivizării" forțate a literaturii, ei o aplică delimitînd o inatacabilă proprietate critică asupra „valorilor" admise prin confiscare și consacrate prin mumificare. În consecință, statuile canonice astfel constituite strălucesc artificial de pe piedestalul pe care ajung să îl împartă cu protectorii lor „dezinteresați". Dincolo de corpul secund, eteric, în care sînt îmbrăcate, nici o radiografie critică nu poate pătrunde fără încuviințarea Gardienilor Supremi.

În realitate, literatura nu este un muzeu de antichități pe care publicul să îl viziteze cu mănuși și ochelari de protecție, sub supravegherea paznicilor-critici și a istoricilor experți în bronzificare. Mortificării scriitorului și operei sale (care nu ar mai avea dreptul la relectură și revizuire), postmodernismul i-a găsit un antidot: proiectarea literaturii ca *spațiu cu geometrie variabilă,* ale cărui dimensiuni, stiluri, configurații și centri se multiplică simultan și alternativ, într-un proces perpetuu de *fractalizare estetică.* Rezultatul nu ar consta în edificarea unei structuri stabile și etajate, ci mai degrabă a uneia discontinue și conflictuale, care să ofere (in)consistență holografică muzeului și, reanimîndu-i statuile canonice, să îl transforme

în *laborator virtual*. O astfel de sinoptică postmodernă, axată pe un *design* pluralist, ar putea să creeze ceea ce teoreticianul Jim Collins numea *arene intertextuale*, adică „niște medii împînzite de rețele de tensiuni, cu un enorm impact asupra construcției reprezentărilor și a subiecților ce interacționează înăuntrul acestora" (*Uncommon Cultures. Popular Culture and Post-Modernism*, 1989).

Dincolo de angoasele stîrnite de existența modelului opțional, construcția unei istorii literare postmoderne, ca alternativă la istoriile noastre tradiționale, pare a ridica două mari probleme. Prima ar fi legată de *conținutul* noii istorii și, implicit, de criteriile de selecție și sistemele de validare adoptate. Lărgind, în spiritul unei *corectitudini socio-estetice*, geografia de hîrtie a literaturii și intersectînd-o (sau, mai corect spus, interfațînd-o) cu topografia preferințelor publice, istoria literară a viitorului ar putea cuprinde cu mai mult curaj și mai puțină ipocrizie compartimente pînă acum minimalizate, dacă nu de-a dreptul ignorate. Banda desenată, *science-fiction*-ul, cyberpunk-ul sau foto-romanul ar merita să însoțească vechile și timidele capitole despre romanul polițist, de mistere sau *à l'eau de rose*, mai cu seamă într-un context al postmodernității în care definirea *esteticului* se negociază fluid între „elite" și „plebe". În felul acesta, Victor Anestin, Amargo sau H. Stahl ar putea sta lîngă Duiliu Zamfirescu și Liviu Rebreanu (poate cu atît mai mult cu cît, din *Tănase Scatiu*, nu se reține „amestecul de sămănătorism și naturalism", ci episodul creierilor pisați, din *Ion*, nu „obiectivitatea narațiunii", ci bătăile patriarhale administrate Anei, iar din *Răscoala*, în nici un caz „romanul gloatei", ci micul puseu de spontaneitate amoroasă al virilului Petre Petre). Tot astfel, în spațiul literaturii post-decembriste, Adrian Oțoiu sau Sebastian A. Corn și-ar găsi cu ușurință loc între Mircea Nedelciu și Mircea Cărtărescu.

O nouă istorie literară și-ar putea deschide fără prejudecăți paginile acelor formule estetice ale pre- și postmodernității pe care, incriminîndu-le drept subculturale ori paraliterare, încă le socotim inacceptabile. Atunci cînd, însă, un roman-manifest al postmodernismului, cum este *Orbitorul* lui Mircea Cărtărescu, se vede citit în cheie realistă (istoricii de tranziție încadrîndu-l în categoria romanelor cu tematică socială și de medii, ca și cum ar vorbi despre Călinescu sau Ivasiuc); cînd un autor de benzi desenate

de importanța lui Sandu Florea, care, din 1992, publică la cele mai importante trusturi editoriale BD americane, cum ar fi *Marvel* sau *DC Comics*, este trecut sub tăcere de „elite" din motive de ignoranță sau pudoare academică, dezideratul democratizării conținuturilor în viitoarele istorii ale literaturii autohtone rămîne o utopie pentru conservatori sau, mai bine zis, o haină prea largă pe umerii lor.

Cea de a doua problemă pe care ar pune-o elaborarea unei istorii literare a viitorului ține de *structură*. Cum ar arăta, propriu-zis, interiorul și exteriorul unui obiect pe care ne-am obișnuit să îl împăturim călinescian și am vrea să îl despăturim derridean? Cum să îl citezi pe Ibrăileanu lîngă Hofstadter? Cum să trăiești ca Lovinescu și să te sinucizi ca Deleuze? Cum să construiești și să deconstruiești în același timp, cum să împaci și să conflictualizezi, cum să accepți și să invalidezi? Și, mai ales, cum să pui în mișcare desenul fractal al literaturii, pentru a-i reda geometria deopotrivă riguroasă și aleatorie, pe un suport tehnic care nu permite nici largi ramificări hyper-textuale, nici ilustrarea lor în forme dinamice și interactive?

Acestor întrebări și altora, pentru rezolvarea cărora mare parte a istoricilor literari din „vechea gardă" ar trebui să apeleze la niște lecturi de teorie literară mai recente decît cele structuraliste, rămîne să le găsească răspuns reprezentanții unor generații tinere și mai elastice în gîndire, pentru care hibridizarea inter- și trans-disciplinară a postmodernității nu pune vreun pericol epistemic. Poate că publicul autohton va primi și el, așa cum se întîmplă în lumea academică de peste Ocean, măcar o istorie literară alternativă, cu structuri și module fluctuante, bazată pe o logică dispersivă și niște sisteme de validare mobile și insolente – o istorie *potențială* a unei literaturi române bine deconstruite și zdruncinate sub crusta ei de clișee confortabile. Opusă formelor și structurilor liniare, o *„istorie" 3-D** ar permite publicului să vadă *relieful viu* al literaturii, iar nu

* Termenul de „istorie", din formula uzuală „istorie literară", ar putea el însuși deveni inoperant sau slab relevant, în cazul apariției unei construcții holografice, alternative, „în mișcare". În critica postmodernistă românească, Ion Bogdan Lefter descrie spațiul literar autohton ca unul al „structurilor în mișcare" (a se vedea, la începutul anilor 2000, rubrica sa omonimă din revista *Observator cultural*).

materia sa moartă, inertă, pietrificată. Abia atunci cînd o astfel de istorie va apărea pe piața culturală autohtonă, vom căpăta certitudinea unei deschideri pluraliste a domeniului. Și, tot atunci, pentru istoricii tradiționali, democratizarea postmodernă a conținuturilor literare se va transforma din utopie în distopie.

(apărut prima oară în *Vineri*, supliment cultural
al *Dilemei*, nr. 2 / decembrie 1997)

Benzile desenate și canonul postmodern

Canon vs. canoane. Opțiuni teoretice

Una dintre cele mai neobișnuite probleme specifice spațiului cultural autohton de după 1989 este absența benzilor desenate din interiorul canonului. Din moment ce criticii și istoricii noștri literari, la fel ca și teoreticienii literari, nu consideră aproape niciodată operele autorilor de benzi desenate valide din punct de vedere estetic / cultural / literar, ne putem întreba: există diferențe între canonul / canoanele occidentale (pentru a traduce formula „the Western canon / canons", întrebuințată în spațiul academic nord-american) și canonul românesc? Putem cădea de acord asupra unei liste fundamentale de criterii, în fasonarea canonului? Și, mai ales, de ce este canonul românesc opac la adresa culturii / literaturii populare, în general și a benzilor desenate, în particular?

În linii mari, teoriile canonice, inclusiv cele recente, se supun unei logici binare care fie statutează existența unui *canon unic și indivizibil* (punctul de vedere conservator și restrictiv), fie descrie o *multitudine (sau o pluralitate) canonică* (punctul de vedere liberal și permisiv). În ambele cazuri, conceptualizarea noțiunii este limitată de schematismul criteriilor dihotomice (început / sfîrșit, acceptabil / inacceptabil, deschis / închis etc.), care justifică una și aceeași premisă falibilă, cea a stabilității structurale a canonului.

În 1979, cînd Leslie Fiedler și Houston Baker Jr. au inaugurat două programe universitare, unul despre limba engleză ca limbă universală a literaturii și celălalt despre instituția literaturii, principalul rezultat pe care l-au obținut, în cadrul primelor demersuri ale

„bătăliei canonice", a fost să atragă atenția asupra termenilor *canonicitate* și *canon*. În linia începută de Susan Sontag, primul a fost tematizat în 1980, în *Modern Language Association Bibliography*, iar al doilea un an mai tîrziu (v. Jan Gorak, *The Making of the Modern Canon. Genesis and Crisis of a Literary Idea*, 1991).

Termenul *canon* își păstrează forma de singular în 1981, ca emblemă normativă închisă și rezistentă la schimbare. Deși, în studiul *English Literature. Opening Up the Canon*, critică ipocrizia, duplicitatea și „mascarada" sistemului educațional englez, accentuînd problemele de natură curriculară, Fiedler și Baker Jr. izbutesc doar să clatine, nu și să anuleze teza utilității canonului monolitic. În fond, acest lucru nici nu ar fi fost posibil într-un interval de timp atît de scurt și cu o rezistență curriculară atît de mare. Cei doi autori rămîn la nivelul unei declarații de principii, pe care o enunță în termeni fermi din punct de vedere ideologic, dar prudenți din perspectivă metodologică (de exemplu, ei mențin antinomiile vechi / nou, înalt / jos, rigid / mobil): „Trăim într-o epocă în care literatura, înaltă și joasă, a încetat să mai fie o instituție independentă și auto-perpetuantă; și totuși, ea rămîne mai instituționalizată ca niciodată" (*English Literature Opening up the Canon*, 1981).

Trei ani mai tîrziu, cînd Robert von Hallberg editează celebra sa antologie *Canons*, forma de plural a noțiunii pune în mișcare un concept flexibil, supus, însă, la rîndul lui, reducționismului logicii binare: dacă, în interiorul sistemului educațional, canonul se dovedește nesatisfăcător, coercitiv, insuficient, atunci el poate fi înlocuit cu o „multiplicitate de canoane", stabilite uneori prin negocierea culturală a anumitor „figuri ideale" (Charles Altieri), însă în mod necesar la fel de autoritare ca și canonul inițial.

Același tablou canonic, ancorat în formule de tip „ori-ori", rezultă din studiile antologate de Virgil Nemoianu și Robert Royal în volumul *The Hospitable Canon. Essays on Literary Play, Scholarly Choice, and Popular Pressure* (1991). Structurile canonice sînt reformulate dual în termeni de *permisiune* și *opresiune* (Altieri), *bine* și *rău* (Lilian R. Furst), *temă* și *cod* (Christopher Clausen). Studiul lui Nemoianu, *Literary Canons and Social Value Options*, prezintă, totuși, un punct de plecare semnificativ pentru ipoteza unui canon scindat și haotic, străbătut de zone de intensități diferite ce pot fi aproximate, nu și rationalizate: „Canonul este invizibil,

nedefinit, flexibil, cu o ușoară și lentă mișcare în interiorul său: în ultimă instanță, un tărîm necunoscut, perceptibil, dar imposibil de măsurat în mod precis sau greu de cuprins cu exactitate".

Mai curajoase, prin „provocările revizioniste" pe care le propun taxonomic și normativ, transpunîndu-le apoi în cîmpul curricular sub forma „schimbării predării și definirii culturii americane", pot fi considerate antologiile lui Paul Lauter, *Reconstructing American Literature. Courses, Syllabi, Issues* (1983), Sacvan Bercovitch, *Reconstructing American Literary History* (1986) și Sacvan Bercovitch & Myra Jehlen, *Ideology and Classic American Literature* (1986). Flexibilitatea lor, însă, se limitează la aplicarea unui unic principiu de lucru: extinderea *socio-politică* a criteriilor de includere canonică (*race, class, gender*), în direcția și cu scopul obținerii unui efect sporit de „dreptate rasială" și „echitate socială".

Modelul rizomatic

În aceste condiții, care ar fi macheta cea mai convingătoare, din punct de vedere (anti-)structural și (anti-)metodologic, a canonului literar în postmodernism? Și cum s-ar putea integra benzile desenate cel mai bine în arhitecturile sale? Pornind de la cartografia rizomatică întreprinsă de Gilles Deleuze și Félix Guattari, am putea propune modelul teoretic al unui canon literar variabil și instabil, suportînd permanente de- și reconstrucții moleculare.

Interesantă nu este doar indecidabilitatea canonului, intuită de Virgil Nemoianu, ci și *morfogeneza rizomatică* a acestuia, sugerată de „flexibilitatea indefinită" a structurilor. Figura *rizomului*, introdusă de Deleuze și Guattari în 1980, ar putea fi privită ca bază a unui *tipar canonic alternativ*, cu toate variațiile, fluctuațiile și impreciziile sale. *Rizomii* sînt niște ramificații fracturate, fără început și fără sfîrșit, care se desfac dezordonat și apoi se recompun liber, urmîndu-și propriile linii și segmentări. Structura lor (presupunînd că termenul se aplică unei figuri care nu se dezvoltă pornind de la un tipar generativ) este întotdeauna *mediană*, diferită atît de cea de tip „rădăcină" (*racine*), cît și de cea „fasciculară" (*radicelle fasciculée*). Ea eludează orice dihotomie și nu poate fi nici centrată, nici inclusă în vreo ierarhie: „Există o ruptură în cadrul rizomului de fiecare

dată cînd liniile segmentare explodează într-o linie de fugă, dar linia de fugă face și ea parte din rizom. De aceea, nu putem folosi dualisme sau dihotomii, nici măcar sub forma rudimentară bine / rău" (*Capitalisme et schizophrénie. Mille plateaux*).

Cartografia rizomatică propusă de Deleuze și Guattari poate conține, fie și parțial, structurile disipative ale canonului. Să ne imaginăm un corpus canonic fluctuant, care suportă deplasări celulare, fenomene neregulate (*„étirements", „plissements", „migrations"*), variații ale intensității (culturale, sociale, lingvistice etc.), construind și deconstruind în permanență o suprafață inscripționabilă – *literatura* – privată de orice ordine și stabilitate. Conceput ca tatuajul (sau hologramа) propriei epiderme, canonul își neagă astfel condiția axiologică și se supune mai multor categorii de obiecții, în general de natură etică sau istoricistă. Înșiși Deleuze și Guattari au încercat, în *L'anti-Oedipe*, să atenueze impactul unei critici pe temeiuri morale îndreptate împotriva schizo-analizei lor a marelui corpus social, familial, politic, etnic ș.a.m.d.

Dintre cele două categorii posibile de obiecții, cele istoriciste par nu doar atractive, ci și profitabile dezbaterii canonice. În concordanță cu acestea, tiparul rizomatic ar fi invalidat de componenta sa metaforică, intruziune stilistică incompatibilă, prin definiție, cu reperele cronotopice concrete. Cu alte cuvinte, rizomul, ca metaforă care „trimite la juxtapuneri nesemnificative, asociații, multiplicări" (Sorin Alexandrescu, *Reflecții despre noi înșine. III. Rizomatice*, în *Vineri*, nr. 4 / 1998), ar fi incapabil să descrie istoricitatea canonică sau relațiile dintre diferitele straturi estetice.

În fond, cum ar putea cineva concepe un canon fără cap și fără coadă și, chiar mai rău, fără un minim criteriu de organizare axiologică? Și ar fi noul canon adecvat și mai „primitor" cu benzile desenate?

Obiecțiile de acest gen recurg încă o dată la formulele unei logici structurate binar, pe care filosofia și teoria literară post-structuralistă și deconstructivistă au încetat de cîteva decenii să le mai accepte ca argumente metodologice suficiente și satisfăcătoare. De ce ar fi mai utilă întrebuințarea unui sistem dual de conceptualizare a canonului literar (trecut / prezent, estetic / inestetic, capabil / incapabil să dezvolte sens), din moment ce canonul nici nu produce în mod necesar sens / istorie / valoare, nici nu este produsul unor sensuri /

istorii / valori pre-existente (Sorin Alexandrescu, *Pentru un mai grabnic sfîrșit al canonului estetic*, în *Dilema*, nr. 245 / 1997)? Deconstrucția și reconstrucția rizomatică a canonului nu ar presupune atît suprimarea normativității sale sau abolirea sa teoretică, cît acceptarea unei organicități alternative. Ea poate (sau nu) să îi determine rețelele structurale și ierarhice, dilatîndu-se sau comprimîndu-se în interiorul corpului literaturii și al celorlalte corpuri cu care literatura interacționează stroboscopic.

În sprijinul acestei ipoteze de lucru, poate fi adusă teoria corporalității susținută de Deleuze în *Ethology: Spinoza and Us*, eseu antologat de Jonathan Crary și Sanford Kwinter în volumul *Incorporations* (1992). Refuzînd, în spirit postmodern, să crediteze în mod necondiționat poziția esențialismului filosofic, Deleuze definește corpul preponderent prin existența liniilor sale de fugă. Primul principiu al lui Spinoza (o singură substanță pentru toate atributele umane) este deconstruit în așa-numitul „plan de imanență", divizat, intersectat diagramatic, străbătut de amplitudini dinamice. În consecință, pentru Deleuze, corpul nu mai are subiect și nu mai posedă formă. El devine un cîmp de transformări afective (de transformări culturale, în cazul canonului discutat aici), interacționînd cu alte corpuri individuale, sociale, lingvistice (care se aplică și în cazul canonului).

Imaginea potrivită pentru o astfel de corporalitate este cea a unei colonii privite holografic, descompusă kinetic în propriile variații ale corpului și în interacțiunile sale cu mediul, asemeni unui fractal căruia i s-au secționat rădăcinile și care continuă să germineze prin mijlocul său (*millieu*) non-autosimilar. Opere, autori, epoci, influențe, stiluri, tipologii ar deveni o rețea infinită de rețele haotice, vizualizată doar dinamic și multiplanar (sau *multiversic*, pentru a împrumuta un termen din limbajul fizicienilor cuantici). În noul canon, genurile și autorii paraliterari s-ar afla, fără nici o problemă de vecinătate, lîngă „clasicii" literaturii.

În ultimă instanță, pentru a cartografia încă mai (in)exact acest teritoriu viermuitor, se pot folosi noțiunile lui Deleuze de *longitudine* și *latitudine* corporală, cuprinzînd seturi de micro-particole relaționale (viteza, încetinirea, amplitudinea etc.). Acestea alcătuiesc mereu variabilul și alterabilul „plan de imanență", compus și recompus de indivizi și colectivități.

Tensiunile și liniile de fugă din interiorul corpului canonic, meridianele sale interacționînd cu celelalte corpuri determinante și determinate pot configura o imagine posibilă a canonului în postmodernism: oscilant și nedefinit, mai lesne de asociat unor cîmpuri deschise de energie, decît unui organism normativ strict. Pulverizat și auto-generativ, anti-genealogic și nereperabil, imploziv și exploziv, risipit într-un flux circulatoriu nesfîrșit, canonul rizomatic ar ajunge astfel eternul locatar nomad al propriilor sale țesuturi teritoriale.

Desigur, un canon haotic și volatil, cum este cel rizomatic, nu ar mai trata literatura din perspectiva unei logici binare. Inițial utilă, din rațiuni de democratizare a selecției, în faza de pionierat a „bătăliilor canonice", aceasta din urmă s-ar dovedi inoperantă odată cu integrarea valorilor sociologice în cîmpul exclusivist al valorilor „estetice" (sau „estetic pure"). Astfel, noul canon ar înceta să ofere modele de validare estetică bazate pe criterii antagonice: trecut-prezent; înalt-jos; academic-popular; capabil-incapabil să propage sens ș.a.m.d. El ar putea folosi, ca punct de plecare, vechile dihotomii, dar numai pentru a le deconstrui, a le submina și a le relativiza ulterior pînă la dizolvare ideologică și inoperanță metodologică. Mai tolerant decît predecesorii săi teoretici, *canonul deschis* s-ar baza pe tensiunile productive din interiorul corpusului său de texte și autori – meridiane de practici și valori estetice, sociale, culturale sau politice întotdeauna interactive și negociabile. Un astfel de canon postmodern i-ar cuprinde deopotrivă pe Shakespeare și Garfield, Dante și Superman, Dostoievski și Captain America.

De fapt, așa arată, în zilele noastre, canonul (sau canoanele) operaționale din spațiile culturale și civilizatorii ale Occidentului, legitimate de instrumente documentare, normative și axiologice ca enciclopediile *Cambridge*, *Princeton*, *Columbia* sau *Routledge* sau ca dicționarul *Larousse*. De exemplu, în ediția din 1997 a lui *Le Petit Larousse illustré*, personaje de benzi desenate ca Astérix, al lui Uderzo (p. 1150) stau chiar lîngă scriitori care au cîștigat Premiul Nobel pentru literatură, ca Miguel Angel Asturias (p. 1151). Mai mult decît atît, ambii se bucură de ilustrare grafică. În același timp, eroul de benzi desenate Tintin, al lui Hergé (p. 1714) se află în vecinătatea celebrului prozator rus Lev Tolstoi (p. 1716). Ca o

recunoaștere și prețuire a valorii sale de icon cultural universal, ilustrația din *Larousse* pentru Tintin este de două ori mai mare decît cea a lui Tolstoi. De asemenea, ea este plasată în centrul paginii tipărite de dicționar, în timp ce portretul (mai mic) al lui Tolstoi apare pe interior, în colțul din dreapta al paginii.

Benzile desenate în afara canonului. O analiză a poziției și discursului criticilor și istoricilor literari

Să revenim, însă, la problema principală a investigației teoretice pe care am propus-o: explicarea lipsei de acomodare a canonului literar (sau *cultural*, în cazul în care banda desenată este privită ca o artă autonomă, mai degrabă decît ca un gen literar) față de cultura populară și, în special, față de autorii de benzi desenate și operele lor. Am observat deja că, începînd cu a doua jumătate a secolului 20 și, mai ales, după anii '80, canoanele spațiilor occidentale sînt redimensionate în și prin intermediul unui cîmp deschis de alegeri și ierarhii literare. Mai multe „bătălii canonice" postmoderne rescriu o istorie hibridă și flexibilă a literaturii, inițial definită prin negocierea opțiunilor populare și academice, ulterior caracterizată prin neutralizarea logicii binare a selecției: ultima devine fluidă și democratică, prin asimilarea valorii sociologice (cuantificate prin tiraj și vandabilitate) drept parteneră sau componentă a valorii „estetice" (măsurate prin cronici de specialitate sau premii ale criticii literare). În ultimă instanță, procesul de interactivitate a zonelor de influență literară / culturală tinde să șteargă distincția (în mare măsură prejudiciantă) cultură „înaltă" – cultură „joasă" și să probeze deopotrivă inutilitatea și irelevanța unor asemenea fixări tipologice și axiologice.

Cu toate acestea, în termeni de selecție a figurilor canonice, marea majoritate a criticilor și istoricilor literari români contemporani fie ignoră, fie refuză tendința naturală și democratică a culturii de a fi deschisă și transparentă. Situația autorilor români de benzi desenate, care nu se văd aproape niciodată incluși în principalele instrumente de calibrare canonică (dicționare, antologii, enciclopedii, manuale etc.), este elocventă pentru criza actuală de criterii și argumente în fasonarea canonului / canoanelor literare

sau culturale autohtone. O simplă verificare statistică permite argumentarea dublei premise de intoleranță și incompetență a criticii și istoriei literare post-decembriste la adresa paraliteraturii, în general și a benzii desenate, în particular: în cîte recenzii, monografii sau istorii literare apar numele lui Sandu Florea, Mircea Arapu, Livia Rusz, Valentin Tănase, Viorel Pîrligras, Marian Radu, Lucian Amarii, Alexandru Ciubotariu, Marian Mirescu, Victor Trifan, Roman Tolici, Călin Stoicănescu, Valentin Iordache sau Traian Marinescu?

În condițiile în care o parte semnificativă dintre acești autori BD publică nu numai în România, dar și în străinătate, bucurîndu-se de prețuirea criticii din exterior și, de asemenea, a publicului larg, ne putem întreba: de ce numele lor sînt ignorate de criticii și istoricii autohtoni (inclusiv de cercetătorii fenomenului exilului), mai ales după 1989? Opțiunea discriminatorie pare cu atît mai neobișnuită cu cît ea nu ține cont nici de criteriul sociologic, nici de cel estetic: aceiași critici și istorici se ocupă, de exemplu, de cărți și autori de proză recentă a căror vandabilitate (ca instrument de măsură a succesului) nu depășește cîteva zeci de exemplare la nivel național (încălcarea *criteriului sociologic de relevanță*) și care, înainte de a dispărea din circuitul cultural – nu și de pe rafturile librăriilor –, nu beneficiază de mai mult de una-două cronici, oricum depreciative, din cauza inconsistenței textelor supuse analizei (încălcarea *criteriului estetic de „valoare"*). În astfel de cazuri, nici lipsa *succesului public*, nici absența așa-numitei *„valori intrinseci"* a operei nu mai contează. Exemplele pot fi recuperate cu ușurință din piața literară, urmărind felul în care criticii au ales să trateze autori invizibili sociologic și slab relevanți estetic, incluși, însă – din motive care nu fac obiectul acestui studiu –, în colecțiile marilor edituri, cum ar fi Humanitas (*Proză Debut*) sau Polirom (*EgoProză*). Recursul la dublul standard critic, întemeiat cînd pe refuzul acceptării benzilor desenate ca parte a literaturii, cînd pe o pură ignoranță culturală, cînd pe exercitarea actului critic ca trafic de influență sau ca servitute culturală, are motivații, nu și justificare.

Prin comparație, în spațiile culturale occidentale, criteriul socio-estetic de eligibilitate se vede aplicat democratic și consecvent. Ca și în cazul general al literaturii, impactul public creat de dubla natură a BD (aceea de *obiect manufacturier* și *produs industrial*)

este admis în evaluare, pentru a oferi un indice cît mai complet de legitimitate canonică. Ca *unicat estetic* (artefactul desenat pe planșa originală – în situația în care nu se utilizează direct computerul) și *produs comercial, de serie* (desenul tipărit și multiplicat în revistă, album sau carte), BD respectă criteriile de selecție cele mai pretențioase: atît valoarea „intrinsecă" a obiectului cultural evaluat, cît și cea „extrinsecă" pe care i-o conferă gradul de vandabilitate reprezintă unități de măsură satisfăcătoare pentru autorii de antologii, dicționare sau enciclopedii literare / culturale din Vest.

În mod surprinzător, lucrurile stau diferit în spațiul autohton. Criticii și istoricii literari români fie nu posedă nici un fel de cunoștințe legate de benzile desenate, fie evită să le recunoască existența. Despre criterii, se înțelege, nici nu poate fi vorba. În astfel de circumstanțe, nu este de mirare că pînă și „noua critică" respinge sau minimalizează rolul axiologic pe care cultura populară și, cu precădere, benzile desenate l-ar putea juca în interiorul unei culturi „respectabile". De exemplu, Paul Cernat și Daniel Cristea-Enache, doi critici considerați influenți în fasonarea noului canon, apără – unul prudent, celălalt vehement – „marea literatură" (bazată pe „marile teme" și „marile mize") de intruziunea genurilor și produselor „minore". Specifice unei vîrste literare și psihologice imature („de copilărie și pubertate" – afirmă Daniel Cristea-Enache, în articolul *Cu cărțile pe masă*, în *România literară*, nr. 36 / 12-19 septembrie 2008), ultimele ar trebui denunțate ca „triviale" și excluse din cîmpul canonic din motive de „facilitate" estetică. De la Jules Verne la Agatha Christie și de la *Le Comte de Monte-Cristo* la *The Lord of the Rings*, trecînd prin aventurile lui Astérix sau cele ale lui Haplea, o cantitate monumentală de nume și opere „pubere" ar rămîne în afara spațiului rezervat „capodoperelor", poate și în afara literaturii. Canonul, se observă cu ușurință, nu aparține doar cărților „mari", ci și oamenilor mari, cu idei neclintite din vremea lui Horațiu și Boileau.

La un verdict în esență asemănător ajunge și Paul Cernat: „Nu resping nici o influență [populară, n. IM], regret doar tratarea superficială [...] Una e să reciclezi în maniera lui Pynchon cultura BD, alta e să intri pe terenul lui de la nivelul discursiv al comixurilor (*sic!*) " (*Din nou despre proza noastră tînără*, în *Observator cultural* nr. 443 / 2 octombrie 2008).[1]

O analiză detaliată a discursului poate indica erorile de judecată ale „noilor critici". În interpretarea lui Paul Cernat, *paraliteratura* (sau *literatura trivială*) se dovedește o noțiune vagă, cu potențial axiologic malign. Deși, în universul exclusivist al „marilor cărți" și al „marilor lor autori", reciclarea benzilor desenate este îngăduită (fie și cu jumătate de măsură), scriitorului îi este nerecomandabil să își exercite această „influență" prin folosirea obiectului său de interes cultural (*comics*-urile însele). Anunțată tranșant, dar incoerent, predispoziția „popularului" de a genera tratamente literare „superficiale" pare maximă: o simplă învecinare „discursivă" cu o bandă desenată sau un foto-roman poate declanșa o epidemie de „trivializare" a „literaturii înalte".

„Ar fi aberant să resping tocmai generosul rezervor al culturii populare", revine Paul Cernat, infirmîndu-și propriul verdict. Nici această formă drastică de auto-examinare nu este urmată de vreo demonstrație, ci doar de o nouă inconsecvență: „Am pledat cu moderație pentru accesibilitatea (*sic!*) literaturii înalte. Nu însă pentru trivializarea, pentru aplatizarea ei voioasă în numele unui pretins democratism dezideologizat". Încă o dată, Paul Cernat își anulează propriul enunț: prin contactul cu „democratismul" culturii populare, „literatura înaltă" se „trivializează" și, strivită de banalitate, își pierde relieful profund și sobru. Brusc, „rezervorul culturii populare" nu mai pare nici atît de „generos", nici atît de agreabil.

În acest context difuz teoretic și imprecis logic, ar fi fost interesant de aflat părerea criticului despre exemplele lui Auerbach legate de „influențele" populare asupra zonei retorice culte și de subminarea separației clasice a stilurilor: este istoria biblică a lepădării lui Petru (privită, în *Mimesis*, ca „o acțiune polițienească și urmările ei") rezultatul unui tratament discursiv „profund" sau „superficial"? Dar prelucrarea „popular-realistă" și „grosolan-burlescă" a poveștilor lui Boccaccio: este aceasta „lăudabilă" sau „regretabilă" estetic? Dar snoavele „grosolan populare" ale lui Rabelais: sînt ele „generoase" ori „sărace", „bogate" sau „aplatizate" cultural?

Într-o ipoteză la fel de bizară, ce separă „discursul comixurilor (*sic!*)" de „cultura BD", benzile desenate ar putea fi valide din punct de vedere estetic / axiologic, dar retorica și stilistica lor specifice, nu. „Superficiale", ultimele două ar avea o existență

autonomă, independentă de „cultura BD". Nici formaliștii ruși, preocupați, în urmă cu un secol, să separe „forma" de „conținut", nu ar fi înțeles punctul de vedere al lui Paul Cernat: cum poate funcționa discursul unui gen în afara culturii care îl produce și îl definește? Judecata criticului se dovedește cînd confuză, cînd contradictorie, întotdeauna impresionistă; fragilă semantic, ea rămîne în afara granițelor oricărei dezbateri profesioniste.

În sfîrșit, Paul Cernat sugerează că „marii autori" au legitimitate estetică nelimitată și intrinsecă: felul în care scrie Thomas Pynchon (chiar și despre *comics*-uri) este *a priori* bun / corect / adecvat / relevant / „profund", în vreme ce felul în care benzile desenate se exprimă în propria lor manieră stilistică și „discursivă" este *a priori* rău / greșit / inadecvat / irelevant / „superficial". Incoerența lasă loc arbitrarului logic, în forme la fel de vehemente: printr-un misterios accident cultural, gena „profunzimii" ocolește grafica BD și „micile" ei teme. Paul Cernat nu explică modul în care a ajuns la o asemenea concluzie, nici nu aduce vreun argument în sprijinul ei.

Erori de judecată apar și în cazul lui Daniel Cristea-Enache, un critic consecvent al culturii populare și al succesului „nefericit" pe care aceasta se întemeiază: „Formele și genurile artistice nu se acreditează prin tiraje de masă. Înflorirea sau epuizarea lor nu depind, matematic, de vînzarea produselor din aria respectivă. Dacă ar fi așa, ar însemna că literatura comercială gen Dan Brown sau Paulo Coelho ar fi superioară prozei mari a lui Llosa și Kundera. [...] Nici un critic serios n-ar putea susține o asemenea enormitate" (*Cu cărțile pe masă, loc cit.*). În termenii lui Daniel Cristea-Enache, literatura populară, la fel ca *Titanicul*, prezintă defecte interne fatale: ea se dovedește intrinsec invalidă din punct de vedere estetic și intrinsec condamnabilă din perspectivă axiologică. Ciocnirea cu aisbergul canonic – pentru a-l parafraza pe Gheorghe Crăciun – anunță catastrofa: nici succesul public, nici „influențele" asupra culturii „adevărate" (pe care le invocă, fie și reticent, Paul Cernat) nu o pot menține pe linia de plutire estetică.

Premisa criticului ridică tonul, dar evită argumentația: literatura populară este un gen „comercial", deci „inferior".[2] „Marea proză" le-ar aparține numai lui Llosa, Kundera și tuturor celorlalți autori imuni la procesul malign estetic și irelevant cultural al „vînzării de

produse". Demonstrația se oprește înainte de a începe, înlocuită cu un verdict. Pe de altă parte, dacă ducem afirmația „matematică" a lui Daniel Cristea-Enache pînă la capăt, oricine ar vinde un număr oarecare de „produse" (adică de exemplare dintr-o carte) ar deveni în mod automat „comercial", deci „neserios" în fața judecății critice. În consecință, de la începuturi și pînă în prezent, literatura și canoanele ei (incluzîndu-i pe Llosa și Kundera) nu ar face altceva decît să furnizeze posterității autori „comerciali" și „neserioși".

La capătul celălalt al acestui raționament falibil, dacă vînzarea de exemplare nu reprezintă, sub nici o formă și în nici o împrejurare, un parametru canonic (din moment ce valoarea literară este întotdeauna „mare" în și prin sine și nu depinde de circulația operei), atunci ar fi de ajuns ca unul sau mai mulți autori să scrie un text care nu va fi niciodată tipărit / citit de către public, pentru a obține „acreditarea unui gen literar". În ultimă instanță, autorul ar putea să își legitimeze canonic textul (real sau posibil) în intimitatea propriului birou. Să ne imaginăm, de pildă, canonul / canoanele prozei europene sau nord-americane ca o selecție de mii de „mari" opere invizibile: o colecție de capodopere universale, care nu au văzut niciodată lumina tiparului, poate nici măcar pe cea a zilei, din moment ce nu au apucat să fie scrise. Un canon potențial (nu unul *virtual*), de proporții paranoice, în care fiecare dintre noi și-ar găsi un loc onorabil și nedisputat. Paradoxul critic sau prejudecata estetică ies din discuție aici, înlocuite de consecința bizară a unui raționament disproporționat. Ca și în cazul lui Paul Cernat, contradicția din afirmațiile lui Daniel Cristea-Enache probează fragilitatea logică a discursului criticului și, prin sărăcia inerțială a ideilor enunțate apodictic, limitează posibilitatea unei dezbateri cultivate.

„Noii critici" nu sînt, însă, singurii oponenți ai paraliteraturii. Istoricii literari români ai prezentului resping și ei, cu o largă majoritate, literatura populară, pe care o socotesc necanonică din motive de irelevanță culturală și inconsistență estetică. Ei îi ignoră pe autorii de benzi desenate, ca și cum aceștia din urmă nu ar fi jucat nici un rol în circuitul postmodern al valorilor de dinainte și după 1989. Laurențiu Ulici și Dan C. Mihăilescu sînt două dintre cele mai semnificative exemple de „orbire culturală" la adresa

literaturii populare. Nici unul, nici celălalt nu includ vreun autor român de benzi desenate în sintezele lor de istorie literară: *Literatura română contemporană* (1995), cartea lui Ulici și *Literatura română în post-ceaușism* (2004, 2006, 2007), trilogia lui Dan C. Mihăilescu, rămîn închise pentru autori BD ca Mircea Arapu, Sandu Florea, Viorel Pîrligras, Marian Mirescu, Jup (Lucian Amarii) sau Ciubi (Alexandru Ciubotariu). Aceeași prejudecată elitistă în raport cu un domeniu esențial al literaturii populare se observă și la Alex Ștefănescu, în *Istoria literaturii române contemporane. 1941-2000* (2005): cititorul nu poate găsi nici un autor de benzi desenate într-un tom de peste 1000 de pagini. Prin omisiune, Alex Ștefănescu riscă să transmită publicului o delimitare estetică tranșantă: literatura înaltă *este* literatură, în timp ce literatura populară *nu este*. Sau poate că istoricul pur și simplu nu consideră benzile desenate ca parte a literaturii.

O prejudecată culturală asemănătoare pare să guverneze *Istoria critică a literaturii române*, a lui Nicolae Manolescu (2008). Deși această istorie de 1526 de pagini a întregii literaturi române recunoaște existența „cărților pentru copii" și a „literaturii pentru adolescenți" și chiar le atribuie, pentru a doua jumătate a secolului 20, valoare canonică într-un mic capitol, intitulat *Literatura pentru copii și tineret*, efortul integrator este minim. Mai mult, cu toate că *science fiction*-ul și romanele polițiste sînt tratate (într-un scurt paragraf) drept componente relevante ale „literaturii pentru tineret", benzile desenate nu își găsesc loc într-o arie în care excelează. Nici pentru Nicolae Manolescu, BD nu intră în cîmpul literaturii.[3]

Literatură sau artă grafică? Obiecții și contra-obiecții

Opțiunile exclusiviste ale criticilor și istoricilor literari români ignoră contribuții academice precum cele ale lui Wolfgang Fuchs și Reinhold C. Reitberger, Patrick Gaumer și Claude Moliterni, Will Eisner și Scott Mc Cloud. Ele fie aproximează statutul benzii desenate ca unul literar, fie o consideră o „nouă" artă, independentă estetic, dar care, prin formele de exprimare și tehnicile întrebuințate, prin suport și format, prin oferta publică multiplă, este foarte

apropiată de literatură. Utilizînd mijloacele literaturii și, prin contribuție originală sau adaptare mimetică, devenind o parte a acesteia, BD a căpătat valoare socio-estetică și identitate canonică mondială: „Ea a cucerit toate mediile și face obiectul unor teze, seminarii, colocvii, saloane și tîrguri. Mai mult, este chiar predată în școli și beneficiază de recunoașterea oficială". (Gaumer, Moliterni – *Dictionnaire mondial de la bande dessinée*, 1994). Nu întîmplător, ca admitere a valorii lor sociale și culturale universale, unele opere BD au fost răsplătite cu premii de anvergură, așa cum se întîmplă cu *strip*-ul *Doonesbury* al lui Garry Trudeau (1970 - prezent) sau cu romanul grafic *Maus*, capodopera lui Art Spiegelman (1973-1991), ambele deținătoare ale Premiului Pulitzer (1975 și, respectiv, 1992). Cît despre autori, nu mai surprinde pe nimeni faptul că ei au o formație multiplă și interdisciplinară care, de cele mai multe ori, transgresează granițele de gen, specie și formulă artistică, așa cum se întîmplă în cazurile lui Hugo Pratt sau Enki Bilal. După cum observă Gaumer și Moliterni, este vorba, cel mai adesea, despre „artiști care fac un du-te-vino între pictură, roman, cinematografie și planșele ilustrate".

Exemplul afinității sociologice poate fi lesne completat cu cel al asemănărilor estetice. Numeroase cursuri de facultate, ateliere școlare, conferințe și expoziții naționale ori internaționale au ca obiect principal de studiu similaritățile dintre tehnicile literaturii și cele ale benzii desenate, așa cum se întîmplă în cazul expoziției *Bande dessinée et figuration narrative*, de la Musée des Arts Décoratifs – Palais du Louvre, Paris (aprilie - mai 1967). În cadrul acestor manifestări, relațiile de interdependență a BD cu alte genuri / domenii / zone artistice (cu precădere, *proza*) se stabilesc prin dezbateri publice susținute de și între desenatori, romancieri, scenariști, caricaturiști, critici și istorici literari ș.a.m.d. De pildă, cea de a 18-a ediție a *Salonului Internațional al Benzii Desenate*, desfășurate la Muzeul de Artă din Constanța (octombrie 2008) și dedicate impactului grafic și narativ internațional al personajului Pif, i-a reunit, printre alții, pe Mircea Arapu, François Corteggiani, Benjamin Flao, Herlé, Lucian Amarii (Jup), Paul Laffont, Ion Manolescu, Leonte Năstase, Dodo Niță, Marian Radu, Marc Wasterlain. La rîndul lor, istoricii și teoreticienii genului identifică, alături de profesori sau curatori, procedee sau figuri (stilistice ori retorice)

întrebuințate de BD și revendicate de literatură: „cadrul desenat, ca mecanism narativ" (Eisner, 1985); „mișcarea subiectivă" sau „monologul interior" al desenului (Mc Cloud, 1993).[4]

Compatibilitatea lor de gen poate fi probată printr-un simplu exercițiu comparatist. Să alăturăm, de pildă, scena privirii treptelor din *Concert din muzică de Bach*, romanul Hortensiei Papadat-Bengescu, unei scene de zbor din seria desenată *Batman*, în care eroul planează deasupra clădirilor din Gotham-City. Ambele folosesc aceeași convenție cronotopică, extinsă, proustian și bergsonian, pe 5 pagini sau 5 căsuțe stroboscopice, dincolo de retina „cucoanei" Lina sau de ochelarii comisarului Gordon. „Mișcarea subiectivă" a timpului și „monologul interior" al privirii se întrepătrund, iar „nararea" deplasării se realizează deopotrivă *extern* (din perspectiva observatorului) și *intern* (în cadrele obiectului / personajului observat). Cît despre privirea cititorului, ea se dizolvă în continuum-ul spațio-temporal al treptelor de marmură „descrise epic" și al mantiei lui Batman „schițate grafic".[5]

În situația în care, totuși, alegem obiecția de neincludere a benzii desenate în literatură din motive „grafice", înșeși definițiile de dicționar ale BD (cum ar fi cea din *Larousse*: „mai întîi de toate, ilustrarea unei povești") ar apărea inutile sau inoperante. Suportul pe care se realizează ilustrarea (pagina de hîrtie) se cuvine, de asemenea, luat în considerare, atît în favoarea tezei includerii sau apropierii BD de literatură, cît și pentru evitarea confuziei cu alte genuri sau arte (cum ar fi cinematografia).[6] Dacă am accepta ipoteza că „povestea" face parte din literatură, în timp ce „ilustrarea" ei, nu, albume ca acelea ale lui Viorel Pîrligras (*Caragiale. Dl. Goe. Amici. Telegrame*, 2002) ar aparține... lui Caragiale, mai degrabă decît desenatorului craiovean; la aproape un secol distanță, desenatorul ar fi copleșit de „scenarist", iar hibridizarea proză scurtă-BD ar deveni irelevantă. În aceeași manieră, romanul lui Hugo Pratt *Corto Maltese. Una ballata del mare salato*, apărut în 1995, *ar fi* „literatură", în timp ce sursa acestuia, banda desenată omonimă, aparținînd aceluiași Pratt și publicată în 1967, *nu ar fi*.

Probleme de fixare a formulei stilistice și de gen și, în același timp, de identificare a paternității literare ar pune și romanul lui Kafka, *Procesul*, a cărui transpunere editorială hibridă (BD-roman grafic) de către Editura SelfMadeHero, în 2008, lasă loc liber

interpretărilor. În ediția grafică în limba engleză, romanul se numește acum *The Trial: A Graphic Novel of Franz Kafka's Classic* și este atribuit unei echipe auctoriale mixte: „by Franz Kafka (Author), David Zane Mairowitz (Author), Chantal Montellier (Author)" (v. http://www.amazon.co.uk/Trial-Graphic-Kafkas-Classic-Classics/dp/0955285690).[7] În astfel de cazuri, noțiunea de „artă secvențială", folosită de Will Eisner în *Comics & Sequential Art* (1985) și de Scott Mc Cloud în *Understanding Comics. The Invisible Art* (1993) pentru a defini specificul BD, s-ar aplica atît desenului și textului (luate separat), cît și hibridului literar rezultat din combinarea celor două.

De fapt, banda desenată ar putea fi inclusă în literatură... tocmai din motivele care par să o îndepărteze de aceasta, respectiv *natura grafică a genului*. Un argument solid în favoarea ideii se regăsește la Rodolphe Töpffer, unul dintre pionierii BD, în prefața albumului său publicat în 1837, *Les amours de Mr. Vieux Bois* (sau *Histoire de Mr. Vieux Bois*). După ce le semnalează caracterul hibrid, Töpffer apropie „desenele" sale „autografe" de roman (mai exact, de un subgen cu totul neobișnuit, numit „roman original"): „Această cărticică are o natură mixtă. Ea se compune din desene autografe. Fiecare desen este însoțit de unul sau două rînduri de text. Fără text, desenele nu ar avea decît o semnificație obscură; fără desene, textul nu ar însemna nimic. Ansamblul formează un soi de roman, cu atît mai original cu cît seamănă mai degrabă cu altceva decît cu un roman". Cu acest pasaj, Töpffer devine unul dintre primii teoreticieni ai apartenenței BD la literatură, intersectarea mijloacelor de expresie artistică (reprezentare grafică – scriitură literară) dînd naștere unui subgen hibrid, însă eminamente „romanesc".

Astăzi, combinația de BD și roman grafic pe care o asociem operei lui Töpffer a devenit un bun literar de largă circulație publică. Apariții de „desene cu texte" au loc și în spațiul autohton, printre ele, albumul lui Dodo Niță și Virgil Tomuleț – *Povestea benzii desenate din România. Vîrsta de aur* (2004), un hibrid inedit de istorie literară, roman și bandă desenată. Tematizînd procedee utilizate atît în proză (*mise-en-abîme-ul, intertextul, metatextul*), cît și în banda desenată (*scurtătura semnificativă, splash-ul, focalizarea în bulă sau în căsuță*), Dodo Niță și Virgil Tomuleț le oferă cititorilor o *mini-istorie paraliterară a paraliteraturii*. Aceasta este

realizată sub forma unui *foto-roman grafiat* în care, în maniera volumelor de istorie și teorie BD ale lui Scott Mc Cloud, autorii sînt, în același timp, naratori, personaje și proprii lor critici. Narațiunea fotografică (mijloacele Nouveau Roman) inclusă în bule (mijloacele benzii desenate) sau în note de subsol (mijloacele criticii literare) transformă produsul celor doi autori într-un obiect cultural mixt [academic-popular; „scris" și „(auto)grafiat"], pe care l-am putea numi de *„mică-mare literatură"*. Fără „început" și fără „sfîrșit", el se auto-generează și se multiplică rizomatic, oferind cititorului variabile canonice, mai degrabă decît imaginea unei structuri fixe a acestuia.

Pe de altă parte, definirea benzii desenate ca o „nouă" sau o „a noua artă" rămîne un punct teoretic valid, a cărui acceptare poate relativiza statutul „literar" al BD. De exemplu, dacă benzile desenate sînt considerate o artă independentă, de ce ar trebui incluse în istoriile literare, și nu în cele de artă, pur și simplu (pictură, grafică) sau, pentru a le respecta convenția și a le garanta un drept corect de reprezentare publică, în propriile lor istorii? Și, în egală măsură, dacă benzile desenate sînt socotite o artă autonomă, de ce și-ar mai cere integrarea într-un sistem axiologic străin / diferit, cum este canonul literar?

Răspunsul ar fi, în primul caz, că benzile desenate nu se întîlnesc, în spațiul autohton, nici măcar în acele istorii care, conform ipotezei „extra-literare", ar trebui să cuprindă mai bine forma lor de expresie (istoriile de artă). Prin urmare, ele își caută spațiul de integrare culturală în ambele zone simultan (literatură și artă grafică) și întîmpină aceleași prejudecăți estetice și reticențe axiologice în fiecare dintre ele. Este adevărat că istorii sau dicționare ale BD există și la noi, însă izolat și cu un impact public minim, din cauza editării obscure și a distribuției în condiții dificile (cazul volumelor specializate ale lui Dodo Niță). Deși, din punctul de vedere al unui *canon specific*, ele s-ar dovedi extrem de utile, chiar și operaționalitatea acestui ipotetic *canon artistic autonom* stă sub semnul întrebării, atîta timp cît numărul și vizibilitatea instrumentelor de lucru care l-ar legitima sînt minime. La limită, benzile desenate și-ar căuta reprezentarea în canonul literar nu numai din motive de afinitate estetică, ci și din rațiuni de strategie culturală: instinctiv,

ele s-ar apropia de sistemul de valori care le asigură cea mai eficientă „remorcare" în spațiul validării publice.

În al doilea caz, se poate răspunde că, indiferent de zona în care convenim să le plasăm („nouă" artă sau literatură), benzile desenate au dreptul democratic să fie reprezentate la nivel canonic, la fel ca oricare alte forme ale literaturii / culturii populare: romanul polițist, SF-ul, horror-ul sau cyberpunk-ul. Dacă, pentru toate acestea, există unități de măsură care să le cuantifice valoarea (socio-estetică) și să permită includerea lor în canonul literar, nu există nici un motiv pentru care unitățile respective să nu fie aplicate și benzilor desenate, cu aceleași efecte.

S-ar mai putea răspunde și că, dincolo de definițiile consensuale ale teoreticienilor, care insistă asupra caracterului literar (dat, printre altele, și de format: BD apare nu numai în albume – ceea ce ar apropia-o de arta grafică –, ci și în volume asemănătoare celor de proză – ceea ce ar plasa-o în interiorul sau în proximitatea literaturii –), benzile desenate sînt incluse deja în marile instrumente de calibrare a canonului literar, cu precădere în dicționare și enciclopedii: Tintin, Astérix, Mickey Mouse, Pink Panther sau Marsupilami sînt doar cîteva exemple de personaje și serii BD intrate definitiv și irevocabil în canonul literar universal.[8] Indiferent dacă banda desenată este definită ca „ilustrarea unei povești" sau ca „o artă și un gen literar hibrid, îmbinînd desen și text într-o formă paginată" (v., printre altele, grupajul din *Dilemateca*, nr. 7 / noiembrie – decembrie 2006, dedicat BD sau pe cel din *Tomis*, nr. 442 / ianuarie 2007, intitulat *Urbanalități. Banda desenată*), în alte spații culturale (Statele Unite, Franța, Italia, Japonia etc.), ea figurează deja de cîteva decenii în manuale, antologii sau dicționare de literatură – cu alte cuvinte, în interiorul instrumentelor canonice de validare literară.

Mai mult decît atît, s-ar putea observa că însăși definiția standard a literaturii („ansamblu de opere scrise sau orale cărora li se recunoaște o finalitate estetică") și determinările acesteia cuprinse în dicționarele de specialitate (cum ar fi *Dicționarul de termeni literari* al Editurii Academiei, sub coordonarea lui Al. Săndulescu, 1976) integrează consumismul ca funcție literară și lasă loc liber acceptării benzii desenate ca parte integrantă a literaturii „populare": „De o utilitate tehnică sînt diversele specificări și determinări ale literaturii.

Astfel, putem vorbi despre literatură scrisă și orală, populară și cultă, lirică, epică, dramatică, literatură de consum etc.". Dacă banda desenată reprezintă o „operă scrisă" (și grafiată) și are caracter estetic – și nu (doar) utilitar –, atunci *este literatură;* dacă banda desenată face parte din literatura „populară" și / sau „de consum", atunci, la fel ca literatura „cultă", „lirică", „epică" sau „dramatică", *are dreptul la reprezentare canonică.*

Nu în ultimul rînd, s-ar mai putea invoca, pornind de la binecunoscutele catene taxonomice și metodologice ale lui Ihab Hassan, și statutul hibrid, indeterminant, relativ și asimilant al literaturii în postmodernism. Într-un context în care formele și produsele culturale tind să interacționeze fluid și să se amestece pînă la indistincție, granița dintre o bandă desenată și o nuvelă sau un roman se șterge din ce în ce mai mult, iar „povestea" și „ilustrarea" ei devin inseparabile. Formule estetice intermediare, ca *graphic novel* (în spațiul anglo-american) sau *roman BD* (în spațiul francez) nu mai pot fi incluse într-o singură categorie de gen, specie, stil sau format. Literatură, artă sau literatură-artă, benzile desenate s-ar cuveni să beneficieze de același tratament canonic ca omologii lor din seria „populară". Or, acest lucru nu se întîmplă aproape niciodată în spațiul cultural românesc.

Benzile desenate în interiorul canonului. Cîteva excepții fericite

Chiar și așa, în ultimii ani, există o permeabilitate sporită față de benzile desenate în rîndul cîtorva critici, istorici, antropologi și teoreticieni culturali: Adrian Cioroianu, Mircea Mihăieș, Mircea Cărtărescu, H.-R. Patapievici, Adriana Babeți, Corin Braga, Ruxandra Cesereanu.[9] Cu o viziune elastică asupra cîmpului și obiectului literaturii, aceștia și-au exprimat, în articole sau intervenții (izolate, ce-i drept), simpatia față de genul BD. Poate nu întîmplător și nici nesemnificativ, în cazul tuturor celor citați mai sus, vocația teoretică este dublată de una creatoare. Atunci cînd îți construiești romanul reciclînd tehnici și structuri paraliterare, unele dintre ele apropiate de banda desenată (cum se întîmplă în *Femeia în roșu*, romanul lui Mircea Nedelciu, Adriana Babeți și Mircea Mihăieș,

1990), privești altfel rolul și importanța BD în cadrul canonului. De asemenea, autori de benzi desenate ca Mircea Arapu sau Sandu Florea sînt prezenți în *Dicționarul benzii desenate din România* (2005), alcătuit de Dodo Niță și Virgil Tomuleț, în *Dictionnaire de la bande dessinée roumaine* (2008), volumul conceput de Dodo Niță și ilustrat de Mircea Arapu și în *Istoria benzii desenate românești. 1891 – 2010* (2010), realizată de Dodo Niță și Alexandru Ciubotariu – trei excepții la regula excluderii BD din orice listă canonică.[10] În cazul celui de al doilea dicționar, pe lîngă analiza operelor realizate de desenatori ca Valentin Tănase, Livia Rusz sau Viorel Pîrligras, Dodo Niță, cel mai important cercetător al fenomenului BD la noi, îi inventariază, la capitolul *Les auteurs de parents nés en Roumanie* și pe Stan Lee, Marcel Gotlib și Will Eisner.

De exemplu, Mircea Arapu (n. 1955; emigrat în 1978) este unul dintre cei mai cunoscuți desenatori din Franța, opere ca *Arthur le Fantôme* (după Cezard), *Placid et Muzo* (după C. Arnal) și *Pif* (după același Arnal), reconcepute într-un stil personalizat, ca și succesul autorului la reuniuni internaționale celebre dedicate genului (cum ar fi *Le salon BD* de la Charleroi sau *Le festival de la bande dessinée* din Angoulême), nemaiavînd nevoie de nici un comentariu. Pe de altă parte, reputația internațională a lui Sandu Florea (n. 1946; emigrat în 1991) se dovedește încă mai mare decît a lui Arapu. Autorul este una dintre vedetele trusturilor *Marvel Comics* și *DC Comics* din Statele Unite, serii ca *The Executioner, Conan the Barbarian, Buffy the Vampire Slayer* sau *The X-Men*, desenate, redesenate sau inkuite de Florea, reprezentînd doar cîteva din capodoperele sale. Unele dintre acestea au fost vîndute în peste 1 000 000 de exemplare, fiind prețuite deopotrivă de critica de specialitate și de publicul larg.

Pentru a înțelege importanța contribuției lui Sandu Florea la istoria literaturii / culturii autohtone, să ne reamintim că autorul român cel mai bine integrat în canon după 1989, poetul și prozatorul Mircea Cărtărescu, a vîndut, conform statisticilor Editurii Humanitas, în jur de 165 000 de exemplare din volumul său de povestiri *glossy De ce iubim femeile* (2004). Cărtărescu, a cărui operă are deopotrivă circulație națională și internațională, figurează în toate istoriile literaturii române post-decembriste, în timp ce Sandu Florea este

fie ignorat, fie exclus din acestea. Mai mult decît atît, desenatorul stabilit în Statele Unite nu apare nici măcar în istoriile și enciclopediile dedicate exilului literar românesc – cu precizarea că unele dintre aceste instrumente canonice se opresc la anul 1989, cum ar fi *Enciclopedia exilului literar românesc 1945 - 1989*, a lui Florin Manolescu (2003). Un canon flexibil, deschis, democratic (în sensul toleranței față de pluralitatea socio-estetică a valorilor) le-ar oferi drept de reprezentare și spațiu de merit axiologic deopotrivă lui Mircea Cărtărescu și lui Sandu Florea.

O excepție fericită de la regula excluderii autorilor de literatură populară (și, cu precădere, a celor de benzi desenate) din canon este și *Dicționarul SF* (1999) al lui Mihai-Dan Pavelescu. Volumul, dedicat uneia dintre cele mai diverse zone paraliterare, îi face loc lui Sandu Florea, descris drept „Cel mai prolific desenator român [...]. În 1992, a debutat la cea mai mare editură americană, Marvel Comics. De atunci și pînă în prezent, a publicat peste 50 de *comic books* la marile edituri americane". Prin contrast, cel mai influent dicționar al literaturii române de la începuturi pînă în prezent, *Dicționarul scriitorilor români* (coordonatori: Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu) îi ignoră deopotrivă pe Arapu (literele A-C, 1995) și pe Florea (literele D-L, 1998). În zilele noastre, nici un autor de benzi desenate nu se regăsește în vreunul dintre instrumentele canonice autoritare. Canonul nu este doar unic, ci și restrictiv și încărcat de prejudecăți.

În concluzie, se poate observa că statutul de outsideri ai canonului exclusivist pe care îl au autorii de benzi desenate depinde de cîteva mari prejudecăți culturale; ele stau la baza selecției rigide și a ierarhizărilor inerțiale din cîmpul literaturii române. Mai întîi, ar fi vorba de *prejudecata elitistă*, care afirmă superioritatea literaturii așa-numite *mainstream* asupra celei populare: prima ar fi echivalentul literaturii „mari", în timp ce ultima ar reprezenta doar „subliteratură" sau literatură „mică". Apoi, s-ar remarca *prejudecata canonului închis*, care îl apără de orice fel de acțiuni sau fenomene de rearanjare culturală și împiedică accesul autorilor și operelor aparținînd așa-numitei zone „joase" sau „triviale" în interiorul său. În sfîrșit, s-ar face vizibilă *prejudecata autorității estetice a genurilor „mari"*: aceasta ar stabili că romanul sau nuvela sînt intrinsec superioare benzii desenate sau foto-romanului. La

urma-urmei, într-o astfel de perspectivă opacă și neargumentată, genurile literare „mari" („artistice", „profunde", „înalte") ar reprezenta strict apanajul scriitorilor, în timp ce genurile „minore" nu ar avea nimic de a face cu aceștia: din moment ce nu au calitate „scriitoricească" (așa cum demonstrează, prin omisiune, dicționarele și enciclopediile românești), autorii de benzi desenate, romane polițiste, SF ș.a.m.d. nu și-ar merita locul nici în canon, nici în literatură.

În ultimă instanță, doar un canon fluid, alternativ (sau o multitudine de astfel de canoane flexibile), depinzînd de interacțiunea valorilor estetice și sociologice, ar putea integra literatura populară și, în mod special, pe autorii români de benzi desenate. Un canon rizomatic, cu geometrie variabilă (în termeni de standarde, criterii și selecție) ar putea să producă spațiul de acomodare axiologică pe care benzile desenate îl merită în evoluția dinamică a literaturii române.

(Variantă în limba română, rescrisă, extinsă și actualizată, a studiului *The Rhizomatic Canon*, inițial publicat în limba engleză în *Euresis. Cahiers roumains d'études littéraires*, Bucarest, Univers, 1997-1998)

Note

1. Este de presupus că, atunci cînd folosește termenul *„comix"*, Paul Cernat nu se referă la benzile desenate *underground hippie* ale anilor '60, care tratau teme socio-politice „grave" și încă indigeste pentru publicul larg (sex, droguri, muzica *rock-and-roll*). Noua denumire le separa de celelalte categorii de *comics*-uri, *X*-ul apărînd ca o marcă a caracterului lor explicit adult [v., printre altele, explicațiile lui Jeanne C. Ewert din *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* , London and New York, Routledge (2005) sau pe cele de pe *„Comiclopedia" site*-ului olandez *Lambiek*, dedicat prezentării autorilor și curentelor BD: http://lambiek.net/comics/underground.htm]. Pe de altă parte, observația lui Paul Cernat ar fi fost eronată chiar și în cazul în care termenul ar fi fost utilizat cu intenție și discernămînt: în romanele sale (indiferent că este vorba de *Gravity's Rainbow*, *Vineland* sau *Inherent Vice*), Thomas Pynchon reciclează sistematic tehnici și procedee specifice universului grafic al *comix*-urilor, ale căror tabuuri sînt deconstruite în linia grotescului istoric postmodern. După indisponibilitatea teoretică, absența informației și a lecturilor specializate reprezintă simptomele cronice ale unei incompetențe polivalente. Indiferent de situație, însă, în cazul „noilor critici", lacunele de erudiție au scuza „greșelilor de tipar".
2. Presupusa „inferioritate" estetică a benzilor desenate, cauzată de caracterul lor „comercial" este infirmată de însăși *valoarea lor de tranzacționare*. În februarie 2010, la o licitație pe Internet desfășurată pe site-ul www.comicconnect.com, un exemplar din prima revistă BD în care apare personajul Superman (*Action Comics*, 1 / iunie 1938) s-a vîndut la prețul de... 1 000 000 de dolari. În aceeași lună, la capătul unei licitații din Dallas anunțată de Heritage Auction Galleries, alt exemplar, de data aceasta din prima revistă BD în care figurează personajul Batman (*Detective Comics*, 27 / mai 1939), a fost achiziționat cu suma de... 1 075 000 de dolari. Despre numărul din *Action Comics* se presupune că, în prezent, ar mai exista aproximativ 100 de exemplare în toată lumea; despre cel din *Detective Comics*, în jur de 50 de exemplare. Valoarea combinată (estetică și sociologică, de profil manufacturier și industrial) a acestor obiecte de colecție, care atrag interesul publicului bibliofil de pe tot mapamondul, nu mai are nevoie de nici o recomandare.
3. În mod neașteptat, tendința de includere a BD în literatură pare, uneori, mai bine reprezentată... înainte de 1989. De exemplu, perioada

„relaxării politice" de după 1968 este marcată, în România proaspătului secretar general PCR Nicolae Ceaușescu, de apariția unei colecții de „benzi ilustrate literare" la Editura Stadion (viitoarea Editură Sport-Turism). La începutul anilor '70, aici văd lumina tiparului, pe format broșură, BD-uri în 36 de pagini de Sandu Florea (*Galbar*, după o povestire de Ovidiu Șurianu), Puiu Manu (*Toate pînzele sus*, după romanul lui Radu Tudoran; *Busola nu arăta nordul* și *Tînărul și marea*, după povestiri de Octav Pancu-Iași), Nicu Russu (*Neamul Șoimăreștilor*, după romanul lui Sadoveanu; *Căpitan la 15 ani*, după romanul lui Jules Verne; *Cincizeci de bătrîne*, după nuvela lui Hemingway; *Tarzan*, în două părți, după romanul lui E.R. Burroughs adaptat de Tr. Popescu Tracipone) sau D.D. Iormeanu (*Grota sinistră*, după o povestire de Ion Băieșu). O foarte utilă analiză socio-estetică și culturală a colecției de la Stadion apare la Dodo Niță și Alexandru Ciubotariu, în *Istoria benzii desenate românești. 1891-2010* (2010), în secțiunea *Socialism și BD. 1948-1989*; printre altele, autorii se ocupă de tirajele menționate ale volumelor (*Tarzan*, partea întîi, 65 590 de exemplare; partea a doua, 41 090 de exemplare), insistînd asupra impactului deopotrivă popular și cult al întregii colecții. Teza *acomodării reciproce a genurilor* (povestire, nuvelă, roman-bandă desenată), precum și cea a *valorii socio-estetice și educative comune* sînt susținute nu numai implicit (prin selecția autorilor incluși în parteneriat și alegerea unor mijloace de expresie hibride), ci și explicit, în nota editorială de pe coperta IV a volumelor: „Concepută sub formă de benzi ilustrate, însoțite de text puțin, în care predomină dialogul, contribuind la dinamismul acțiunii, această serie abordează operele literare ale scriitorilor români și străini, clasici și contemporani, viața sportivilor de frunte, povestiri și aventuri cu nuanță educativă. Seria oferă tinerilor cititori o lectură captivantă, interesantă și totodată instructivă, care-i familiarizează cu literatura, cu sportul". „Opere literare" în „benzi desenate"; „clasici" lîngă „contemporani"; „români" alături de „străini" și, mai ales, o lectură deopotrivă „captivantă" și „instructivă" – există aici toate semnele unei oferte canonice deschise și pluraliste, specifice postmodernismului. În cazul aparițiilor de la Stadion, editorii „epocii Ceaușescu" par mai flexibili în gîndire, mai toleranți în viziune și mai apropiați în practică de *conceptul occidental de literatură*, decît o bună parte dintre criticii și istoricii literari de după 1989.

4. Începînd cu mijlocul anilor '60, intervențiile criticilor, istoricilor și teoreticienilor care apropie BD de literatură sînt pe cît de numeroase, pe atît de variate și de solide argumentativ. De exemplu, Francis Lacassin identifică *„arhetipuri comune"* ale literaturii și BD (*Étude comparative des archétypes de la littérature populaire et de la bande*

dessinée, în volumul coordonat de Noël Arnaud, Francis Lacassin și Jean Tortel – *Entretiens sur la paralittérature*, Paris, Librairie Plon, 1970); Evelyne Sullerot descoperă similarități tematice și structurale între foto-roman, banda desenată și romanul-foileton (*Les photoromans*, în Arnaud, Lacassin, Tortel – *op. cit.*), iar Alain Montadon vorbește despre *„ficțiunea imprimatului"*, bazată pe exploatarea unor *„spații ale jocului"*, cu precădere în *„jocul de corespondențe baudelairiene"* dintre cartea de literatură și albumul BD (v. secțiunea dedicată lui *Tintin*, în *Le parfum vert – ou la curiosité du lecteur*, din volumul coordonat de Michel Picard – *La lecture littéraire*, Paris, Clancier-Guénaud, 1987). Analize detaliate ale relației dintre BD și literatură apar și la alți specialiști ai domeniului, cum ar fi: Pierre Couperie, Proto Destefanis, Edouard François, Maurice Horn, Claude Moliterni, Gérald Gassiot-Talabot (teoretizarea *formelor de narațiune BD*, din *Bande dessinée et figuration narrative, loc cit.*, 1967), Pierre Fresnault-Deruelle (descrierea *narațiunilor implicite și explicite* ale „paraliteraturii BD", din *La bande dessinée. Essai d'analyse sémiotique*, Paris Hachette, 1972), Will Eisner (investigarea *conținutului literar* al *comics*-urilor, din *Graphic Storytelling and Visual Narrative*, Tamarac, Poorhouse Press, 1996 și explorarea noțiunii de *narațiune grafică*, din *Expressive Anatomy for Comics and Narrative*, New York, London, W.W. Norton & Company, 2008 – apariție postumă –) sau Thierry Groensteen (dezvoltarea conceptelor de *specie narativă cu dominantă vizuală*, din *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, 1999 și *literatură grafică*, din *La bande dessinée. Une littérature graphique*, Toulouse, Éditions Milan, 2005). Cît despre cercetătorii care nu se ocupă în mod direct de BD, dar urmăresc similaritățile dintre literatură și paraliteratură, ei introduc sau reciclează noțiuni și concepte ce pot fi aplicate cu profit și benzii desenate: *„structura progresiv-regresivă a romanului popular"* (cu precădere, a celui de aventuri) și *„convenția naratorului-Asmodeu"* (acesta „își ia cititorul de mînă, iese cu el pe uși, îi deschide alcovurile, invizibil, alături de personaje") – Marc Angenot, *Le roman populaire. Recherches en paralittérature*, Montréal, Presses de l'Université du Quebec (1975); *„caracterul contractual al lecturii paraliterare"*, bazat pe autentificarea predispozițiilor cititorului, la fel ca în *teoria orizontului de așteptare* a lui Jauss („Cititorului trebuie să îi fie asigurată, ca răspuns, o prestație specifică din partea autorului: acesta se angajează față de partenerul său contractual." – Alain-Michel Boyer, *La paralittérature*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992); *„ritmul respirator"* al lecturii (mișcare textuală în doi timpi succesivi: *tensiune dramatică*, urmată de *destindere* – și tot așa, pînă la încheierea operei) și *„procesele de canalizare narativă"* (cum ar fi *anunțurile metanarative*, care ar

determina *„transparența «semnificantului» paraliterar"* – Daniel Couégnas, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil (1992). Toate aceste contribuții oferă paraliteraturii, în general și benzii desenate, în particular, un *certificat de conformitate literară*.

5. Procedeul „monologului interior" al privirii / desenului se regăsește, printre altele, în BD *Rahan. Le fils des ages farouches* (scenariul: R. Lecureux; desene: A. Chéret). În episodul *Le nouveau piège* (*Pif Gadget*, nr. 64 / mai 1970), „vocea interioară" a protagonistului, omul preistoric Rahan, este *reprezentată grafic* în mod „concret": nu numai prin *introducerea textului din bulă* (care transmite gîndurile personajului), ci și prin *schițarea procesului de formare a imaginii retinale* (care indică fluxul introspectiv al eroului). Practic, privitorul este plasat direct pe retină și „vede" ce vede aceasta: atît *decorul exterior* (tribul preistoric, care îl salută pe Rahan de la înălțimea unei faleze îndepărtate), cît și *semnele conștientizării activității interne a sistemului optic* (observarea formei circulare a pupilei, a unor porțiuni din gene, a unei jumătăți din vîrful nasului și a colțului drept al buzei superioare – toate, perspectivate de către erou *„dinăuntru"*). Combinația de *introspecție* și *extrospecție* (proiectarea conștientă a propriei imagini retinale asupra lumii exterioare) transferă „vocea interioară" într-un *univers al meta-reprezentării* ce amintește de spațiile mental-oculare imaginate de romancierii moderniști (Joyce, Virginia Woolf sau Hortensia Papadat-Bengescu) și cei postmoderniști (Pynchon, în *V* sau în *Against the Day* ori Rushdie, în *The Satanic Verses*). Același procedeu se regăsește în episodul *La boue qui devore* (*Pif Gadget*, nr. 317 / martie 1975), unde cititorul „vede", din *interiorul* minții lui Rahan, dar și în *exteriorul* privirii, forma orbitei, genele inferioare, citeva fire de par răvășite, care acoperă ochiul stîng al eroului prăbușit și, mai departe, silueta personajului negativ: un bărbat vînjos, creț, desfigurat de ură, pregătindu-se să-l zdrobească pe Rahan cu ajutorul unui bolovan. Într-o formă stilizată diferit, procedeul reapare și în episodul *Pour venger Rahan!!* (*Pif Gadget*, nr. 444 / septembrie 1977), a cărui *temă a falsei morți / resurecției eroului* se leagă de scena hipnotizării mulțimii de către un vrăjitor tribal. Aici, rememorarea „monologului interior" al privirii (imaginea unei imagini falsificate, acum deconstruite de explicația „vizuală" a șarlatanului) este marcată grafic prin multiplicarea „fractală", la diferite scări de măsură, a detaliilor ce intră în compoziția sistemului optic și în cea a privirii propriu-zise (pleopă superioară, pleoapă inferioară, gene, iris, retină, imagine retinală). Complexitatea literară a acestui episod de *virtualizare cognitivă* desenat de André Chéret (pe principii de *mental gluing* – cum ar spune astăzi psihologii cognitivi) poate concura cu succes soluțiile narative ale oricărui roman

așa-numit *mainstream* și axat pe „marile teme" („psihologice" sau „filosofice") ale ficțiunii, a căror existență este invocată de „noii critici" drept criteriu suprem de integrare canonică.

6. Într-un context mai larg de asemănări sau contaminări reciproce, cinematografia poate revendica folosirea unor tehnici, procedee sau soluții narative de „vizualizare mentală" ori de „virtualizare cognitivă" (v. nota anterioară), dar ele sînt împrumutate din spațiul... benzii desenate. Astfel stau lucrurile cu *The Mask*, filmul lui Chuck Russell (1994), care valorifică și alte procedee și clișee BD, la rîndul lor prelucrate în anii '40 - '50 de Tex Avery în serialul de desene animate *Droopy* sau cu *Sin City*, pelicula lui Frank Miller și Robert Rodriguez (2005), ce reciclează masiv tehnici vizuale specifice *comics*-urilor și *graphic novel*-urilor. În cazul cinematografiei, deși existența scenariului (adeseori adaptat după o nuvelă sau un roman) o apropie de literatură, utilizarea unui suport diferit (peliculă *vs.* pagina de hîrtie) o îndepărtează de aceasta. Chiar și așa, apariția unei forme sinestezice de *literatură a viitorului*, care să combine, pe un suport virtual-computeristic sau virtual-retinal, reprezentarea textuală a prozei, cea textual-desenată a BD și cea pur iconică a cinematografiei este perfect plauzibilă.
7. În privința romanului grafic *The Trial*, teza parteneriatului auctorial cu drepturi egale („*equal co-authorship*") și a hibridizării de gen a fost susținută de Elaine Martin, profesor la University of Alabama, în cadrul secțiunii *Popular Culture* a conferinței *National Literatures in the Globalizing Age. The Issue of the Canon*, desfășurate la Facultatea de Litere a Universității București în intervalul 31 octombrie-1 noiembrie 2008. Același tip de parteneriat egal, instituit între *prozator* și *desenator*, se regăsește și în alte romane grafice, cum ar fi *Fahrenheit 451*, al cărui titlu (și contract auctorial) devine: *Ray Bradbury's* Fahrenheit 451. *The Authorized Adaptation. Tim Hamilton*, Hammersmith, London, Harper / Voyager (2009).
8. O sursă canonică recentă, care se ocupă de „popularitatea" trans-culturală a personajelor paraliterare (geneză, aventuri, tematică, posteritate), cu trimiteri către zona romanului popular și a benzii desenate, este *Le dictionnaire des personnages populaires de la littérature des XIXe et XXe siècles*, Paris, Seuil (2010). Alcătuit de „100 de scriitori de astăzi" din întreaga lume și coordonat de Stéfanie Delestré și Hagar Desanti, volumul cuprinde fișele de profil și analiza, la intersecția prezențelor de gen, a evoluției unor personaje ca: Tarzan, Lady Chatterley, Zorro, Cosette, Tartarin sau Robin des Bois / Robin Hood.
9. În cazul lui Mircea Mihăieș, interesul față de valorificarea paraliteraturii este mai larg, el extinzîndu-se asupra zonei romanului polițist (v. *Metafizica detectivului Marlowe*, Iași, Polirom, 2008). O cercetare

detaliată a aceluiași domeniu apare și la Daniela Zeca, în volumul *Melonul domnului comisar. Repere într-o nouă poetică a romanului polițist clasic*, București, Curtea Veche (2005). În ciuda unor mai vechi încercări de a apropia literatura așa-numită *mainstream* de strategiile și tehnicile prozei polițiste sau de mistere (printre exemple, Paul Cornea și sociologia „populară" a romanelor-foileton din secolul al XIX-lea; Nicolae Manolescu și analiza „detectivisticii" sadoveniene în *Baltagul*; Ov. S. Crohmălniceanu sau Florin Manolescu și documentarea „enigmistică" a *Patului lui Procust*), prezența romanului polițist propriu-zis în analiza criticilor și istoricilor literari autohtoni rămîne, la fel de inexplicabil ca în situația benzii desenate, mai degrabă accidentală după 1989.

10. Pentru o incursiune recentă în istoria socio-culturală a benzii desenate românești, a se vedea prefața lui Adrian Cioroianu, *O lume și-o istorie în două dimensiuni (și o infinitate de nuanțe)*, din Dodo Niță, Alexandru Ciubotariu – *Istoria benzii desenate românești. 1891-2010*, București, Vellant (2010). De fapt, întregul volum urmărește evoluția socio-estetică a BD –ului autohton din secolul al XIX-lea pînă în prezent, contribuțiile de istorie literară ale lui Dodo Niță și prezentarea grafică a lui Alexandru Ciubotariu transformînd cartea deopotrivă într-un instrument canonic indispensabil cercetătorilor și într-un obiect de cult pentru fanii genului.

Voci literare

Începuturile. Istoria anecdotică

Deși originile ei sînt mai vechi, pe filiera folclorică orală și a textelor aparținînd unor autori autohtoni care au scris în slavonă și greacă, literatura română începe odată cu secolul al XVII-lea. Călătorul care descinde în această epocă descoperă o Românie feudală împărțită în două principate de sine stătătoare (Moldova și Țara Românească), luptîndu-se cînd cu imperiile vecine invadatoare (turcesc și rusesc, în primul rînd), cînd între ele. Între mobilizarea generală împotriva agresiunii străine și frecventele comploturi politice fratricide (otrăviri, răpiri, asasinate, asemănătoare celor descrise de Shakespeare în piesele sale), românii din cele două țări, vorbitori ai aceleiași limbi, își găsesc timp și pentru literatură.*

Văzute prin ochii cititorului de astăzi, producțiile literare ale secolului al XVII-lea sînt un amestec de spirit religios și aventurier. Astfel, în linia creștină pe care o reprezintă în Moldova, mitropolitul

* Studiul de față, vizînd acomodarea unui public larg, aflat la mare distanță geografică și culturală de literatura română, cu istoria și evoluția acesteia, este scris din perspectiva „logicii marțiene" și a „ficțiunii străinului". Ambele pornesc de la ideea observării unui fenomen total necunoscut, specific unui spațiu nou vizitat, de către un ochi „străin": cel al „călătorului" aflat „în trecere". Asumarea unei asemenea perspective speculează premisa *falsei naivități critice* și presupune, în analiză, împrumutarea *criteriului istoricist*, adoptarea *metodei documentare* și folosirea unor registre retorice și stilistice adecvate *povestirii familiare*.

Dosoftei versifică în limba română *Psalmii* biblici. Primul poet român împrumută cuvinte din mai multe limbi și creează un vocabular literar care îmbină expresivitatea cultă și populară.

De la mijlocul secolului al XVII-lea și pînă cu un secol mai tîrziu, proza românească este inaugurată de cronicarii moldoveni: Grigore Ureche, Miron Costin, Ion Neculce. Ei scriu „cronici" istorice, amestec de adevăr documentar și invenție ficțională, despre conducătorii politici ai Moldovei și performanțele lor războinice. Textele abundă în miracole (apariția sfinților în timpul luptelor cu turcii), evenimente catastrofice (cutremure, eclipse, treceri de comete, invazii de lăcuste) și întîmplări senzaționale cu implicații sociale și politice (linșări ale dregătorilor de către mulțime, execuții sîngeroase ale unor domnitori, jafuri și incendieri de biserici). Frecvent, evenimentele sînt relatate cu umor negru, ca în cazul lui Neculce, care descrie în amănunt proteza dentară a unui conducător despotic: acesta și-o scoate în fiecare seară pe masă, unde o admiră îndelung. În același stil, Costin povestește despre un slujitor de rang înalt care, pînă să apuce să explice mulțimilor creșterea impozitelor, este lovit în cap cu un os.

Rezumînd, epoca arată ca una tulbure, în care patriotismul și mercenariatul politic se amestecă, iar problemele personale se rezolvă cînd cu discursuri moralizatoare, cînd cu sabia și buzduganul; din această cauză, dimensiunea tragică a existenței cotidiene devine una involuntar comică. O călătorie printr-o astfel de zonă a prozei autohtone echivalează cu un galop narativ printre armate zdrobite, țărani nemulțumiți și femei frumoase supuse unor stăpîni tiranici.

Secolul al XVIII-lea. Între cult și popular

Contextul politic românesc al secolului al XVIII-lea nu diferă substanțial de cel al perioadei anterioare. Războaiele cu străinii și conflictele între familiile politice se desfășoară în același ritm și la fel de sîngeros. Se schimbă oarecum atitudinea cronicarilor față de istorie, în sensul apariției unei categorii de prozatori talentați, preocupați, însă, de elogiul necondiționat al prezentului politic. Este vorba despre cronicarii munteni (Radu Greceanu, Anonimul Brâncovenesc,

Radu Popescu), mai devotați conducătorilor sub domnia cărora își scriu opera decît omologii lor din Moldova.

Rațiunea acestei modificări de optică, survenită la începutul secolului, ține mai puțin de îmbunătățirea situației politice sau a statutului scriitorului în epocă și mai mult de presiunea pe care domnitorii, „patroni culturali" autoritari și megalomani, o exercitau asupra cronicarilor de curte. Prin urmare, conducătorii Țării Românești se află în centrul universului și al narațiunii, descriși mai mereu ca „preaputernici stăpîni", „prealuminați", „buni și înțelepți". Altfel, temele și motivele ficționale se păstrează: conspirații, execuții, stigmatizări (tăieri de nasuri și de urechi), împreună cu o serie de beții și aventuri erotice excesive puse, de regulă, pe seama rivalilor politici ai domnitorului aflat la putere.

Tonul de bîrfă senzațională apare încă mai pregnant decît în cazul cronicarilor moldoveni (de exemplu, sînt relatate acte de canibalism în timpul unei secete prelungite), iar moartea și războiul devin prezențe cotidiene, aproape familiare: cînd se plictisea, unul dintre conducători „avea gînd să mai taie o seamă de boieri", în timp ce, sub domnia altuia, locuitorii Bucureștilor „cu copiii să suia pă garduri, de să uita cum să bate războiul" (Radu Popescu).

Tot la începutul secolului al XVIII-lea, se naște primul roman românesc, aparținînd lui Dimitrie Cantemir, prinț al Moldovei, istoric și filosof extrem de cunoscut în cancelariile vest- și est-europene ale epocii (Viena, Țarigrad). Sub forma ficțiunii alegorice, Cantemir scrie o istorie secretă a relațiilor dintre cele două țări române, în care persoanele reale (domnitori și boieri) sînt ascunse în spatele unor denumiri animaliere (Elefantul, Leopardul, Vulpea etc.). Cartea lui, operă cultă cu trimiteri diverse, de la metafizică la etică, poate fi privită ca un roman satiric al defectelor omenești. Din păcate, cititorul care s-ar încumeta să călătorească astăzi prin paginile ei ar trebui mai întîi să se familiarizeze cu fraza stufoasă și topica latinizantă (verbul la sfîrșitul unor fraze extrem de lungi).

Către sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolul al XIX-lea, literatura română se îmbogățește cu o specie hibridă, așa-numitul „poem eroi-comico-satiric", produs în Transilvania de Ion Budai-Deleanu. Acest tip de poezie epică are dimensiuni largi (cîteva sute de pagini) și parodiază clișeele literaturii medievale: „eroii" lui Budai-Deleanu, reprezentanți ai minorității romîlor, sînt lași,

vicleni, lăudăroși, impertinenți și infideli, cu alte cuvinte, exact inversul modelului feudal pe care pretind că îl reprezintă, cavalerul *sans peur et sans reproche*. Ei vizitează Iadul și Raiul (ultimul, descris sub forma unui Eldorado gastronomic, cu „dealuri de brînză" și „bălți de vin") și călătoresc prin Europa în căutarea lui Vlad Țepeș (domnitor din secolul 15, care a generat, prin cruzimea pedepselor sale, mitul ficțional al contelui Dracula), pe care, paradoxal, îl consideră conducătorul politic ideal într-o lume dominată de anarhie morală.

Influențat de opera lui Cervantes și Rabelais, poemul lui Budai-Deleanu poate fi socotit și o carte involuntar postmodernă, ce își conține propria critică etajată în inserturi meta-textuale. Ultimele se dovedesc foarte asemănătoare cu cele folosite, în secolul 20, de prozatori ca John Barth, Donald Barthelme, Jorge Luis Borges sau Umberto Eco. În toată această perioadă, cărțile populare, refuzate de cronicari, sau viețile de sfinți, răspîndite cu ajutorul bisericii, țin loc de literatură, fără a fi recunoscute ca atare.

Secolul al XIX-lea. Primele autorități canonice

Literatura română a secolului al XIX-lea este infinit mai diversă și mai consistentă decît cea a perioadelor anterioare. Introducerea tipografiilor și apariția ziarelor și revistelor în primele decenii stimulează creația originală și permit multiplicarea și distribuirea eficientă a unei producții din ce în ce mai deschise către cultura Occidentului european, mai întîi cel francez și italian, apoi cel german. Tumultul istoric scade în intensitate, iar perioadele de acalmie și stabilitate politică sînt mai lungi decît înainte. Cu toate acestea, zgomotul pistoalelor și al tunurilor (care au luat locul suliților și iataganelor) se face încă auzit pe străzi și în paginile cărților, cînd sub forma unor răscoale și revoluții cu caracter național (1821, 1848), cînd în înfățișarea războiului de independență împotriva turcilor (1877). Unirea celor două țări române (Moldova și Țara Românească, 1859) și proclamarea monarhiei (1881), ambele realizate pe cale pașnică, întregesc tabloul principalelor evenimente politice care au influențat bunul mers al literaturii în secolul al XIX-lea. În toată această perioadă, majoritatea scriitorilor români desfășoară și o

intensă activitate politică, preponderent în scopul obținerii independenței economice și administrative față de marile imperii vecine (turcesc, rusesc și habsburgic).

Establishment-ul literar al primei jumătăți a secolului al XIX-lea este dominat de două autorități culturale: Ion Heliade-Rădulescu (în Țara Românească) și Gh. Asachi (în Moldova). Heliade-Rădulescu scrie ode, sonete, elegii, fabule, teatru alegoric și proză satirică în spiritul fiziologiilor lui Balzac din aceeași perioadă. El rămîne celebru printr-un poem de inspirație populară, care dezvoltă mitul unui vampir autohton numit „zburător"; conform legendei țărănești, acesta își exercită vraja erotică asupra adolescentelor naive, pe care noaptea le seduce, iar ziua le părăsește. Ca amănunt excentric, o mare parte dintre poeziile sale utilizează un limbaj italienizant, cu scopul de a reflecta originea latină a limbii române. De exemplu, femeia la Heliade-Rădulescu este întotdeauna „bellă", iar nu „frumoasă".

La rîndul lui, Asachi scrie ode, satire, sonete și fabule, teatru și nuvele istorice, deseori cu aceeași admirație față de limba și poporul italian, considerate modele clasice de cultură și civilizație. Cei doi scriitori români cu preocupări enciclopedice și vocație de întemeietori editează în 1829 și primele ziare românești în provinciile din care fac parte: *Curierul românesc* (Heliade-Rădulescu, în Țara Românească), *Albina românească* (Asachi, în Moldova). Ele îmbină literatura cu sfaturile practice și știrile senzaționale, de la felul cum să plantezi corect porumbul pe ogor, pînă la modul în care erau alcătuite submarinul lui Villeroi sau automatele lui Maelzel (ultimele, aflate ulterior și în atenția lui E.A. Poe).

Întreaga literatură română a primei jumătăți a secolului al XIX-lea ilustrează un fenomen de compresie culturală pe care critica, folosind sintagma sociologului și teoreticianului literar Paul Cornea, l-a numit, ulterior, „arderea etapelor". Este vorba despre asimilarea culturală întîrziată, simultană și combinată a unor curente pe care Occidentul european le cunoscuse deja în succesiune istorică: clasicism, pre-romantism, romantism. Suprapunerea sau hibridizarea lor se observă din tratarea stilistică eteroclită a unor teme și motive aparținînd tuturor celor trei curente (ruine, păstori, fantome, morminte, vise, bătălii istorice, iubiri platonice, dueluri pasionale etc.). Abia în 1840, apare un program literar „național", uniform și

coerent, promovat de M. Kogălniceanu și influențat de clișeistica romantică europeană. Printre sursele de inspirație pe care Kogălniceanu le propunea scriitorilor români se numărau: trecutul istoric (prin antiteză cu prezentul insuficient), natura și miturile populare autohtone.

După 1850, în paralel cu importul cultural european (traduceri, adaptări, imitații, cu precădere din literatura de consum), tendința literară „națională" (mit, baladă, legendă, epos popular) își găsește din ce în ce mai mulți adepți. Ea este reprezentată în mod consistent de Dimitrie Bolintineanu, poet care scrie despre vrăjitoare autohtone și războinici cu puteri supranaturale și simț patriotic, dar și despre sinestezia unor iubiri multiculturale europene pe malurile Bosforului. Importanța literaturii lui Bolintineanu stă astăzi nu numai în prelucrarea filonului național, ci și în tendințele sale cosmopolit-pre-simboliste (parfumuri amestecate, pietre prețioase, călătorii exotice), care anticipează poezia lui Alexandru Macedonski (principalul nume al simbolismului român, sincronizat cronologic cu mișcarea europeană de după 1880).

Al doilea reprezentat important al tendinței „naționale", după 1850, este Vasile Alecsandri. Spirit polivalent, poet, prozator și dramaturg, el devine treptat personalitatea culturală instituțională a epocii. Rapida canonizare literară a lui Alecsandri ține, printre altele, de faptul că deopotrivă publicul larg și cel academic l-au perceput, în ciuda predecesorilor, ca întemeietorul teatrului românesc: peste 50 de piese de mare succes și diversitate (scenete, vodeviluri, operete, comedii, farse, drame, ba chiar și o „feerie națională" – un soi de basm dramatizat cu eroi populari).

Underground-ul poetic al mijlocului de secol 19, care exploatează filonul „trivial", pe gustul mulțimilor dornice de *entertainment* simplu și eficient, are și el vedetele sale: autori ireverențioși, non-conformiști cu normele înalte ale unei epoci obsedate de morală și patriotism. Printre ei, Anton Pann, care trece de la versul bisericesc la poezia de cîrciumă, adecvată temelor sale preferate: beția, amorul, bîrfa – considerate din perspectivă presupus etică și tratate ludic și ireverențios, în maniera lui François Villon.

Proza perioadei circulă și ea pe două canale, rareori convergente, dar încurajate la fel de consistent de o piață literară liberă: cel oficial, „academic", „cult", „înalt" și cel subteran, „trivial", „popular",

„jos". Nuvelele cele mai cunoscute incluse în prima categorie sînt ficțiuni istorice aparținînd lui Constantin Negruzzi (creatorul nuvelei românești, în 1840) și Alexandru Odobescu. Ele se ocupă de luptele politice ale trecutului de care pomeneau și cronicarii secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea (comploturi brutale, confruntări armate, discursuri demagogice pentru mulțimi ușor manipulabile). Tot ca exemplu de scriitor de proză „înaltă" este dat și Nicolae Filimon, autorul primului roman românesc „realist" (1863), care valorizează tema parvenirii sociale în secolul al XIX-lea. Dualismul bine / rău se vede rezolvat narativ în maniera *happy-end*-ului justițiar (hoții sfîrșesc la închisoare, iar oamenii cinstiți își reprimesc banii și se căsătoresc sub binecuvîntarea domnitorului, trăind împreună *happily ever after*), dar romanul nu pare la fel de cuminte și de „academic" pe tot parcursul lui (apar numeroase ingrediente senzaționale, mai degrabă specifice literaturii *throw-away:* coincidențe exagerate, lovituri de teatru, travestiuri, crime spectaculoase).

De fapt, de la mijlocul și pînă la sfîrșitul secolul al XIX-lea, principala tendință a prozei române ține de exploatarea senzaționalului și a clișeelor literaturii de consum franțuzești (dueluri, leșinuri, conspirații misterioase, călătorii prin canalele subterane ale orașelor, răpiri de femei, atentate etc.). Preocuparea autorilor pentru verosimilitatea acțiunii este minimă, iar consistența psihologică a personajelor, aproape inexistentă. Din acest punct de vedere, primul roman românesc de tip *potboiler* poartă un titlu semnificativ și are o desfășurare schematică ce amintește de *soap*-urile televizate ale sfîrșitului de secol 20 (*Dallas, Dynasty, California Clan* sau *Sunset Beach*): *Elvira sau amorul făr' de sfîrșit* (1845). Autorul anonim, care semnează cu inițialele D.F.B., este asociat de unii istorici literari, cum ar fi Paul Cornea, sub rezerva ipotezei, cu persoana lui Dimitrie Bolintineanu.

La modă sînt romanele de mistere (G. Baronzi) și cu haiduci (N.D. Popescu), de ordinul sutelor și cu tiraje masive între 1870 și 1900. Asemănătoare englezeștilor *six penny novels* sau americanelor *dime novels* de la 1840, ele au pe coperte fie eroine înspăimîntate de bandiți grimasanți, fie tineri justițiari cu mustățile zbîrlite și pistoale grele la cingătoare.

Literatura de consum și, mai ales, romanele în genul *yellow covered romances* nu sînt însă pe placul criticii literare a epocii.

Fenomenul de distanțare „academică" față de paraliteratură se observă încă de la mijlocul secolul al XIX-lea, cînd apar primii critici și teoreticieni literari români. Unii dintre ei, mai permisivi, se ocupă de relația dintre știință și artă și de definirea talentului literar (Radu Ionescu). Alții, însă, în fapt vocile cele mai influente ale epocii (Titu Maiorescu, B.P. Hasdeu), își îndreaptă eforturile către stabilirea unui canon al literaturii române bazat pe o selecție elitistă, care să minimalizeze sau să excludă scrierile „joase", așa-zis „vulgare".

Voiajul prin literatura română a secolul al XIX-lea nu putea omite zecile de memoriale de călătorie, cu amintiri din spațiul autohton sau din străinătate, unde o parte dintre scriitori a plecat în exil, după eșecul revoluției naționale de la 1848. Ele ilustrează preocupările turistice cele mai diverse ale autorilor, de la măsurarea cu stînjenul a tablourilor din muzeele Vienei (Dinicu Golescu), pînă la descrierea detaliată a vapoarelor cu aburi de pe Dunăre (Ion Codru-Drăgușanu). În general, românii acestor memoriale călătoresc „fără țel" (Odobescu, Alecsandri) sau „pentru lățirea cunoștințelor" (Codru-Drăgușanu); ei admiră (real sau ironic) civilizația occidentală și poartă mereu nostalgia locurilor natale.

În intervalul 1870-1900, sub patronajul spiritual al lui Titu Maiorescu (estetician, critic și teoretician literar elitist), literatura română intră în epoca așa-numiților „Mari Clasici". Cei patru scriitori care o ilustrează (Mihai Eminescu, Ion Creangă, I.L. Caragiale, Ioan Slavici) figurează și astăzi în orice antologie sau istorie literară drept principalii autori canonici autohtoni. Din acest punct de vedere, „clasicismul" lor nu se referă la curentul european de secol 17, ci la exemplaritatea „națională" și „universală" a operei fiecăruia.

Mihai Eminescu, poetul cel mai cunoscut al literaturii române (comparabil, ca popularitate și autoritate culturală, cu Walt Whitman), are o operă și un destin de geniu romantic: trăiește frenetic, scrie sute de poezii pe care nu le vede tipărite în volum și moare singur, în mizeria unui azil de nebuni. Temele și motivele sale preferate (visul, singurătatea, timpul ireversibil, erotica în natură, miturile populare, trecutul istoric, revolta socială) se îmbină cu preocupările filosofice, științifice și mistice (aplicații ale ideilor lui Schopenhauer și Kant, deschideri către budism ș.a.).

Ion Creangă este autorul unor amintiri de succes, amestec de biografie și ficțiune, despre bucuria și cinismele nevinovate ale copilăriei la țară și creatorul unor basme culte cu draci, prințese și animale năzdrăvane, deseori misogine sau ironice la adresa relațiilor dintre soț și soție sau părinți și copii. Alături de el, I.L. Caragiale, inventatorul prozei scurte românești, se dovedește la fel de „incorect politic" pe probleme de *gender* (de pildă, femeile prozelor lui Caragiale sînt mai rele ca dracul); el oferă publicului schițe ironice despre societatea autohtonă urbană a sfîrșitului de secol 19, cu mîndria și frivolitățile ei mondene. Teatrul lui Caragiale, cu precădere comediile carnavalești, este și astăzi cel mai jucat din dramaturgia autohtonă.

Orice *browsing* al literaturii celor trei trece în mod necesar prin seriozitatea metafizică a lui Eminescu, prin umorul de tip Beavis & Butt-Head al lui Creangă și prin amestecul caustic de comic și tragic al lui Caragiale. În ceea ce îl privește pe cel de-al patrulea „Mare Clasic", Ioan Slavici, el rămîne actual doar printr-o nuvelă psihologică violentă, asemănătoare prin acțiune literaturii cu *cow-boy* a *Far-West*-ului american.

Perioada interbelică. Autohtonisme vs. cosmopolitisme

Ca și literaturile europene sau cea americană, literatura română a secolului 20 este influențată direct de cele două Războaie Mondiale. Primul aduce, în plan politic, unirea provinciei Transilvania cu România, întărirea regalității și a democrației parlamentare, iar, în plan social, o creștere spectaculoasă a nivelului de prosperitate individuală. De aici, o viață și o producție culturală extrem de bogată și de diversă, sincronă cu cea de la Paris, Londra sau New York (Brâncuși, celebrul sculptor modernist, este doar unul dintre multele exemple de integrare multiculturală). Pe de altă parte, în deceniile trei și patru, are loc o creștere pronunțată a naționalismului, în formele antisemite ale ideologiei și practicii unei mișcări politice de extremă dreaptă: mișcarea legionară.

Sfîrșitul celui de-al Doilea Război Mondial, marcat politic prin instaurarea forțată a comunismului stalinist în România, conduce

la pierderea tuturor libertăților individuale și colective dobîndite anterior. Granițele geografice și culturale ale României se închid, iar cetățenii cu vederi occidentale (scriitori, politicieni, oameni de rînd) sînt deportați în lagărele de concentrare comuniste din țară sau din Siberia. Cu variațiile ideologice de rigoare (bolșevice, în „epoca Stalin" sau național-comuniste, în „epoca Ceaușescu"), literatura română intră sub control politic pînă în 1989.

După un început de secol mai puțin semnificativ, literatura română izbucnește într-o puternică mișcare avangardistă în preajma Primului Război Mondial. Apare un nou moment de sincronizare cu Europa occidentală, caracterizat prin cosmopolitism cultural și prin refuzul programatic al tuturor normelor și ierarhiilor pre-determinate (sociale, politice, literare), cu precădere al celor autohtone. În 1916, Tristan Tzara inventează la Zürich „dadaismul", curent artistic teribilist, bazat pe colajul aleatoriu al cuvintelor: termenii sînt decupați cu foarfeca din ziare sau dicționare, amestecați într-o pălărie și așezați apoi într-o ordine întîmplătoare care constituie textul literar. Între 1920 și 1930, presa română abundă în manifeste avangardiste, ireverențioase și anarhice față de convențiile literare, iar proza și poezia atacă toate temele, motivele și stilurile trecutului, considerate clișee „moarte" și „plictisitoare".

Astfel, Urmuz, un prozator claustrofob al cărui *hobby* era mersul cu trăsura mereu la dreapta, pînă ajungea înapoi la punctul de plecare, scrie niște proze scurte, aparent schizofrenice, cu personaje bizare în formă de pîlnii și grătare; universul său absurd seamănă cu cel imaginat de Lewis Carroll în *Alice in Wonderland*. Alt avangardist șocant este Geo Bogza, autorul unor poezii licențioase care plasează natura, țăranii și femeile burgheze române într-un context parodic și excremental; apariția lor în volum îi aduce scriitorului condamnarea penală.

Avangarda literară română capătă consistență și pe fondul unei puternice influențe a paraliteraturii în epocă. Odată cu popularizarea operei lui Jules Verne în rîndul publicului autohton, apar primele romane științifico-fantastice. Ele descriu, în jurul lui 1915, călătoriile unor români pe Lună (H. Stahl) sau pe Venus (V. Anestin) și stimulează imaginația cititorilor mai degrabă într-o direcție tehnicist-modernistă, decît în cea eroic-tradiționalistă a prozei de aventuri.

Perioada de deschidere și succes internațional a literaturii române se prelungește în așa-numita epocă interbelică. Între 1918 și 1946 (dată la care comuniștii staliniști, sprijiniți de Uniunea Sovietică, preiau prin fraudă electorală puterea politică în România), diversitatea autorilor, formulelor și direcțiilor artistice este atît de mare, încît o selecție cuprinzătoare se dovedește aproape imposibil de realizat. Cu toate acestea, cititorul-călător nu riscă să se rătăcească, deoarece fiecare tendință sau grupare își are teoreticienii-pilot: modernismul (E. Lovinescu), axat pe asimilarea citadinismului și intelectualismului occidental; „gândirismul" (Nichifor Crainic), orientat spre ortodoxismul religios al lumii rurale autohtone; „poporanismul" (G. Ibrăileanu), susținătorul unui „specific național" la intersecția dintre tradiție și modernitate.

De fapt, principalele voci literare ale epocii interbelice evoluează fie spre un modernism extrem, cu tentă experimentală, fie către un hibrid estetic între cele trei tendințe menționate anterior. Fenomenul de melanj ideologic și stilistic este cel mai vizibil în poezie, unde, conform propriilor declarații, nici unul dintre autorii de succes nu dorește să fie asociat unui singur curent. De exemplu, Tudor Arghezi (care, la începutul secolului, se călugărise pentru o scurtă perioadă, tapetîndu-și în același timp chilia cu ilustrații anarhiste) scrie poezie religioasă, erotică și despre natură în decoruri tradiționale, dar cu mijloace moderniste. Cîmpurile, căpițele de fîn sau gospodăriile țărănești apar, ca motive poetice, și la Alecsandri sau Eminescu, în secolul al XIX-lea, dar sintaxa răsturnată și invențiile lexicale propuse de Arghezi amintesc mai mult de jocurile versificate ale lui Tzara. De altfel, ludicitatea este asumată auctorial, Arghezi declarînd (auto-ironic) că „jocul" cu „ceea ce era mai ieftin și mai gratuit" a reprezentat una din principalele sale preocupări poetice.

Ion Barbu (matematician, simpatizant al poeziei moderniste a lui Mallarmé și Valéry) folosește și el natura și lumea rurală ca sursă de inspirație, dar secvențele pastorale sau zoologice sînt distribuite în versuri abstracte, riguros „geometrizate". Atitudinea sa modernistă poate fi regăsită în cîteva interviuri din jurul lui 1930: după Barbu, poezia ar trebui să fie „act clar de narcisism", instrumentat de „spațiile curbe și ermetice ale versului".

Lucian Blaga (filosof, creatorul unui sistem metafizic bazat pe interpretarea antropologică a conceptelor de spațiu și timp în cultura și civilizația română) scrie preponderent poezie de dragoste, asociată frecvent subiectelor biblice ale Genezei și Apocalipsei; versificația sa apare în mod deliberat fragmentată, disonantă. Poezia lui Blaga caută să cuprindă ceea ce autorul numește un „spațiu-matrice", un fel de continuum spațio-temporal de tip *Star Trek* sau *Stargate*, operînd ca o zonă inconștientă de legătură între realitate și miturile / constructele mentale care o precedă.

Alt autor cu o estetică hibridă în perioada interbelică este Bacovia, poet nevrotic asociat unui amestec de tendințe romantice, simboliste și expresioniste. Ca și în cazul lui Poe, cu care se aseamănă parțial, lumea poetică deprimantă a lui Bacovia se vede populată cu fantome, nopți terifiante, sicrie și încăperi misterioase închise în mici orășele de provincie.

În general, prozodia poeților români interbelici constituie principala opțiune modernistă, în timp ce majoritatea temelor și motivelor aparțin unei tradiții care nu este nici o clipă abandonată.

În proză, voiajul prin perioada interbelică presupune urmarea aceluiași traseu sinuos între tradiționalism și modernism. Experimentalismul modernist este cel mai activ: Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Anton Holban, Max Blecher. Toți scriu romane de analiză psihologică despre gelozia cuplurilor (Camil Petrescu, Holban), spaimele singurătății masculine (Blecher) sau obsesia îmbătrînirii feminine (Papadat-Bengescu, una dintre puținele femei-prozator din literatura română). Acțiunea acestor romane este pulverizată și neomogenă și se desfășoară în mediul citadin, de obicei în București, socotit în acea epocă „micul Paris" al Europei.

Existențialismul francez interbelic (care înlocuiește valoarea logicii și a rațiunii cu cea a experienței umane spontane și vitale) se regăsește în romanele lui Mircea Eliade. Personajele sale sînt niște *Angry Young Men* cu atitudine *macho*, care calcă totul în picioare (iubire, familie, profesie etc.) pentru a-și dovedi unul altuia nonconformismul și spiritul iconoclast.

Realismul rural (asemănător celui al lui William Faulkner) apare în romanele dure ale lui Liviu Rebreanu, unde conflictele pentru proprietatea pămîntului și protejarea femeii iubite nu se realizează

prin semne de *„No trespassing!"*, ci cu ajutorul bîtei, al pumnilor sau al cuțitului.

În fine, un caz unic al prozei românești este cel al lui Mateiu I. Caragiale (fiul „Marelui Clasic" I.L. Caragiale), autorul unui roman simbolic, cu semnificații ezoterice, heraldice și masonice despre Bucureștii începutului de secol 20: *Craii de Curtea-Veche*.

Proza senzațională paraliterară funcționează și ea cu succes, mai ales în nuvelele cu femei-fantome și copii-vampiri ale lui Mircea Eliade și în romanele istorice ale lui Mihail Sadoveanu, dominate de aventurieri autohtoni asemănători lui D'Artagnan, Ivanhoe sau Contelui de Monte-Cristo. De altfel, granița dintre genurile „academice" și „populare" devine din ce în ce mai greu de definit, în condițiile în care așa-numiții *mainstreameri* împrumută frecvent în cărțile lor tipare „triviale" de mare succes, cum ar fi cel al *thriller*-ului.

La rîndul lor, benzile desenate sînt bine reprezentate în epocă, atît în reviste, cît și în albume, în special pe filiera comică pentru copii și tineret. Printre albumele de mare succes, se numără cele cu *Haplea* (personaj satiric celebru, creat de scriitorul N. Batzaria și desenat, pe rînd, de Marin Iorda și Pascal Rădulescu), iar dintre reviste, istoricii genului afirmați după 1989 – cum ar fi Dodo Niță – citează cu precădere *Universul copiilor* (1925-1948) și *Covorul fermecat* (1944-45). Ultima conținea un număr impresionant de benzi desenate americane, traduse în limba română: Mandrake, Jungle Jim, Prince Valliant, Popeye, Mickey Mouse ș.a.

Explorarea literară a perioadei interbelice nu se poate încheia fără menționarea jurnalelor alcătuite de majoritatea prozatorilor menționați; unele dintre ele sînt continuate și după sfîrșitul celui de al Doilea Război Mondial, de regulă în exil. Cele mai interesante aparțin lui Mihail Sebastian (intelectual român evreu, care descrie discriminările și persecuțiile etnice ale epocii) și Mircea Eliade (care descoperă legături simbolice și arhetipale atît în cariera sa de romancier, cît și în domeniul istoriei religiilor, ca expatriat ulterior la Paris și Chicago). Acești doi scriitori sînt legați și de o prietenie statornică, în ciuda unor articole atașate ideologic extremei drepte, pe care Eliade le publică în țară în deceniul patru. Alături de jurnale, eseurile au fost și ele extrem de populare în epocă, mai ales cele ale lui Cioran și Eugen Ionescu. Cei doi, promotori ai

scepticismului și absurdului literar, s-au stabilit ulterior în Franța, unde și-au cîștigat faima internațională și recunoașterea canonică. Piesele lui Eugen Ionescu sînt și astăzi jucate pe scene din întreaga lume, iar eseurile lui Cioran sînt analizate ca modele stilistice pentru literatura franceză.

Epoca literară interbelică se încheie cu o istorie cronologică și tipologică a literaturii române în peste 1000 de pagini. Autorul ei, G. Călinescu, descrie literatura pe un ton cînd jucăuș, cînd academic și folosește numeroase ilustrații fotografice pentru a sugera atmosfera fiecărei epoci (tablouri, monumente, familiile scriitorilor, coperte de cărți etc.). Pînă în zilele noastre, opera lui Calinescu este considerată principalul instrument canonic al literaturii române. Reconsiderarea criteriilor și a ierarhiilor „stabile" pe care autorul le propune începe abia după 1989, odată cu asimilarea parțială a deconstructivismului de către criticii și teoreticienii postmoderniști.

Perioada comunistă. Ideologizarea politică a canonului

Literatura română de după al Doilea Război Mondial (denumită, convențional, „contemporană") poate fi împărțită în trei perioade, puternic influențate de schimbările politice din Estul Europei: 1946--1965, 1965-1989 (între venirea la putere a lui Nicolae Ceaușescu și prăbușirea comunismului în România) și 1989 pînă în zilele noastre.

Din cauza încălcării tuturor drepturilor umane, exploratorul primelor două perioade trebuie să se obișnuiască obligatoriu cu cătușele, statul la coadă pentru orice aliment și literatura cu activiști de partid pe post de Supermani naționali. În plan politic, falsificarea alegerilor libere, în 1946 și abolirea forțată a monarhiei, în 1947 deschid calea sovietizării literaturii române. Sub presiunea cenzurii ideologice, aceasta devine, pînă la mijlocul anilor '60, un instrument monoton de propagandă politică sovietică. În același timp, epurările ordonate de Stalin și conducătorii comuniști autohtoni anihilează orice încercare de rezistență fizică sau intelectuală: conform istoricului Victor Frunză, între 1948 și 1964, un român

din nouă (echivalentul a două milioane de persoane) ar fi trecut prin lagărele comuniste de exterminare. În aceste condiții, singura literatură acceptată este cea oficială: așa-numitul „realism socialist", care prezintă în formă eroică și festivistă politica stalinistă și realizările ei. Numele sutelor de scriitori obedienți care l-au reprezentat este mai puțin semnificativ, însă titlurile dogmatice de poezii și proze vorbesc de la sine: *Oțel și pîine, Scutul păcii, În frunte, comuniștii, Partidul m-a învățat* ș.a.

Proza perioadei 1946-1965 tratează preponderent problemele „colectivizării și industrializării agriculturii", într-o manieră falsificată idilic în raport cu viața cotidiană: personajele, țărani care se înghesuie să devină membri ai Partidului Comunist, cedează Statului de bună voie proprietățile personale (case, terenuri agricole, animale), pleacă de la țară și se înrolează cu entuziasm pe șantierele muncitorești. În realitate, așa cum arată mărturiile de după 1989 ale celor care au supraviețuit Gulagului, proprietatea se vedea confiscată („colectivizată"), iar „șantierele" erau de fapt lagăre de concentrare pentru opozanții politici ai regimului comunist.

La rîndul ei, poezia perioadei sovietizante elogiază, printr-o răsturnare a valorilor biblice semnalată după 1989 de criticul Eugen Negrici, Puterea stalinistă văzută ca Autoritate Divină: Stalin devine „Tatăl" primordial, poporul român „copiii Lui", urmîndu-l spre „Țara făgăduinței" (Uniunea Sovietică). Atît proza, cît și poezia abundă în trimiteri la mine, canale și șantiere, descrise ca „locuri sfinte" ale muncii, iar temele predilecte sînt admirația față de Partidul Comunist, pacea mondială, munca „pentru popor" și lupta împotriva „dușmanului imperialist" (Statele Unite ale Americii).

După moartea lui Stalin, dar, mai ales, după venirea la putere a lui Nicolae Ceaușescu în 1965, literatura română intră pentru scurt timp într-o fază de relaxare politică și estetică. Între 1968 și 1971, poezia și proza cunosc o oarecare deschidere către Occident, ceea ce duce la revigorarea genurilor. Formele de propagandă literară sînt încetul cu încetul înlocuite de revenirea la tendințe estetice neutre sau chiar „deviante" din punct de vedere ideologic: poezia abstractă auto-deconstructivă (Nichita Stănescu), poezia onirismului suprarealist (Leonid Dimov), poezia rațională și a rigorii clasice (Mircea Ivănescu), dar și proza *soft* neo-modernistă (Marin Preda, Augustin Buzura). Ultimii doi autori scriu romane

politice de mare succes la vremea respectivă, pe de o parte critice la adresa trecutului stalinist, iar pe de alta ambigue în raport cu prezentul ceaușist. O proză cu mai puține inhibiții socio-politice, apropiată de valorile paraliterare nord-americane, rămîne cea a lui Petru Popescu, autor pasionat de reciclarea tehnicilor consumiste într-o manieră „circulantă", adică adaptată gustului și preferințelor publicului larg. După unii critici și istorici literari (cum ar fi Laurențiu Ulici), succesul de romancier al lui Petru Popescu ar fi fost, în anii '70, încă mai mare decît cel al lui Preda sau Buzura – principalii prozatori canonici ai perioadei.

După vizita lui Ceaușescu în China, Coreea de Nord și Vietnam (1971), cenzura politică revine în zona literaturii odată cu așa-numita „revoluție culturală"; ea devine din ce în ce mai opresivă pe măsură ce anii și Congresele de Partid se întețesc. „Realismul socialist" al perioadei 1946-1965 este înlocuit acum de „umanismul socialist", un curent dogmatic vizînd inserția doctrinei comuniste prin intermediul festivismului cultural generalizat. În consecință, de la scriitorul „umanist-socialist" nu se mai așteaptă să fie un simplu autor de literatură, ci „un Om Nou multilateral dezvoltat", cu alte cuvinte, un robot politic devotat Partidului Comunist și Conducătorului acestuia. Chiar și în aceste condiții culturale dure, cîțiva ani după 1971, literatura de consum continuă să funcționeze eficient, cu precădere prin broșurile de benzi desenate de aventuri (în fapt, niște mini-albume) ale unor Nicu Russu, Puiu Manu ori Sandu Florea. Ultimul autor avea să emigreze în 1991 în Statele Unite, devenind unul dintre principalii „ink-uitori" și desenatori ai trusturilor *Marvel* și *DC Comics* și o personalitate literară recunoscută internațional.

La începutul lui 1980, într-o întoarcere regretabilă și consecventă la practicile cenzurii și ale delațiunii publice, scriitorilor li se recomandă aceeași „vigilență" la adresa „dușmanilor" culturali pe care o încercau personajele distopiilor lui George Orwell (*1984*) sau Ray Bradbury (*Fahrenheit 451*). Climatul amintește de epoca sovietizării forțate din anii '50, cu deosebirea că politizarea stalinistă a literaturii este înlocuită acum de ideologizarea xenofobă național-comunistă: România devine „plaiul ales", iar Elena și Nicolae Ceaușescu, „Mama" și „Tatăl" întregului popor.

În linii mari, trei categorii de scriitori se opun totuși intruziunii agresive a propagandei comuniste în literatura așa-numitei „epoci Ceaușescu": poeții ironici și ludici (Mircea Dinescu, Emil Brumaru, Șerban Foarță ș.a.), poeții și prozatorii textualiști (Mircea Cărtărescu, Florin Iaru, Magda Cârneci, Bogdan Ghiu, Mircea Nedelciu, Gheorghe Crăciun ș.a.) și scriitorii disidenți politic (Paul Goma, Dorin Tudoran ș.a.). Ei aduc un suflu nou, fie de non-conformism estetic, fie de subversiune politică, unei literaturi paralizate de dictatura ideologiei oficiale.

Poeții ironici încearcă să evadeze din clișeistica tematică și stilistică național-comunistă prin crearea unor lumi alternative, disobediente ludic față de normele stricte ale Partidului unic: lumea revoltei adolescentine și teribiliste față de orice autoritate (Mircea Dinescu), lumea eroticii gastronomice, cu frenezii jumătate culinare, jumătate anatomice (Emil Brumaru) sau lumea jocurilor de cuvinte dezlănțuite, care animă universuri mentale alternative (Șerban Foarță). Ele scandalizează printr-o imaginație literară care amintește oarecum de cea a avangardiștilor începutului de secol 20.

Prozatorii textualiști născuți în jurul lui 1950 (Mircea Nedelciu, Gheorghe Crăciun ș.a.) scriu despre cum se scrie un text literar, în maniera auto-ironică postmodernă a lui Donald Barthelme sau John Barth. În interiorul poveștii „textualiste", răsucite în jurul propriei sale convenții narative, cititorul descoperă, printre rînduri și în forme atenuate politic, o radiografie realistă a vieții comuniste cotidiene: cozi la carne sau unt, absența apei calde, interzicerea circulației mașinilor iarna etc. De aceea, textualiștii români sînt publicați foarte rar și cu multe pasaje eliminate de cenzură. Predecesorii lor literari, cu cîteva decenii mai vîrstnici (Mircea-Horia Simionescu, Costache Olăreanu, Radu Petrescu), prozatori care scriseseră în secret despre mizeria cotidiană în epoca stalinistă, sînt și ei publicați în jurul lui 1980.

Poeții textualiști (Mircea Cărtărescu, Florin Iaru, Magda Cârneci, Bogdan Ghiu ș.a.) preiau, la rîndul lor, tehnicile literare ale postmodernismului, cu precădere bricolajul de stiluri, registre și citate, cu scopul de a cuprinde realitatea în decupaje poetice cît mai greu descifrabile de către cenzura oficială. Buni cunoscători ai poeziei americane (tradusă ocazional în anii '70 sau introdusă clandestin din străinătate în anii '80), ei reciclează tendințe, mișcări și autori

extrem de diverși, de la *beatniks* (Allen Ginsberg) la *language poets* (Charles Bernstein). Atît prozatorii cît și poeții textualiști produc, încă înainte de 1989, o schimbare esențială de paradigmă literară: de la modernismul întîrziat al modelelor franțuzești, la un postmodernism sincron cu cel american. O călătorie prin literatura lor nu se poate face în cunoștință de cauză decît avînd sub braț volumele lui Ihab Hassan (teoreticianul lor preferat, pe care îl traduc *underground*), un soi de *USA Travel Guide* al postmodernîștilor români și, în același timp, un bun antidot pentru platitudinea criticii oficiale politizate.

A treia categorie de autori care contrazic propaganda literară comunistă a „epocii Ceaușescu" este cea a scriitorilor disidenți politic (de tip Soljenițîn, în fosta Uniune Sovietică sau Havel, în fosta Cehoslovacie): Paul Goma, Dorin Tudoran ș.a. Aceștia nu mai folosesc nici ironia aluzivă, nici vreun truc textual postmodern, pentru a-și exprima nemulțumirea față de viața de zi cu zi. Ei critică deschis abuzurile comunismului ceaușist, prin scrisori, manifeste politice citite în public și jurnale literare care ajung clandestin în Europa occidentală, deseori după peripeții ca în filmele cu James Bond. Din cauză că se opun consecvent dictaturii Partidului Comunist Român și cultului personalității lui Nicolae Ceaușescu, ei sînt arestați, maltratați și, finalmente, siliți să părăsească țara pentru a nu genera adepți (Goma se refugiază la Paris, Tudoran la Washington). Literatura lor protestatară este tipărită mai întîi în exil și abia după 1989 în România.

Literatura de după 1989. Democratizarea canonului

Revoluția din 1989 (în același timp o răscoală populară și o lovitură de stat) duce la prăbușirea regimului comunist al lui Nicolae Ceaușescu. Pentru prima oară după aproape 50 de ani, drepturile individuale sînt reinstaurate, iar granițele geografice și culturale ale țării se deschid către restul lumii. Piața cărții devine liberă; în același timp, numărul mare de edituri, titluri și autori (amintind de perioada interbelică de glorie a literaturii române) face aproape imposibile distincțiile stilistice și valorice. Literatura de propagandă

comunistă este eliminată, iar critica oficială care încercase să o valideze devine anacronică. Ambele sînt înlocuite de o producție masivă de *best-seller*-uri de toate genurile, oferind cititorului un melanj atractiv de elemente „triviale" (suspans, o secvențialitate rapidă a evenimentelor, un stil accesibil) și „academice" (referințe metafizice, respect pentru valorile culturale acreditate, stilistică „pretențioasă"). Din această perspectivă, principala trăsătură a literaturii autohtone după 1989 este acomodarea reciprocă a valorilor populare și academice. Particularitatea reflectă nu numai criteriul postmodern al hibridizării culturale, ci și pe cel universal al succesului de vînzare. Prin urmare, literatura se deschide din ce în ce mai mult unui public multicultural, ne-elitist și lipsit de prejudecăți.

Cu cît cititorul călătorește mai departe pe harta literaturii române actuale, cu atît selecțiile sînt mai greu de făcut. Totuși, se pot menționa cîteva nume, dintr-o listă mai lungă a autorilor de succes: Mircea Cărtărescu, Ioan Petru Culianu (proză); Simona Popescu, Andrei Codrescu (poezie); Matei Călinescu, Virgil Nemoianu și Sorin Alexandrescu (teorie literară); Virgil Ierunca, Monica Lovinescu (critică literară).

Mircea Cărtărescu, un *fan* al literaturii lui Thomas Pynchon, scrie nuvele și romane fantasmatice utilizînd diverse teorii științifice postmoderne ca fundal narativ (teoria fractală, teoria haosului ordonat). În 1999, la vîrsta de 43 de ani, el este cel mai cunoscut scriitor român de astăzi; opera sa a fost tradusă în 11 limbi. Ioan Petru Culianu, discipol al lui Mircea Eliade la catedra de istoria religiilor la Universitatea din Chicago, este autorul mai multor povestiri detectivistice despre societăți secrete și conspirații politice amenințînd întreg universul. Baza lor se dovedește asemănătoare cu cea a scenariilor milenariste ale unor seriale ca *The X-Files* sau *Millennium*. Moartea prematură a lui Culianu în 1991, împușcat de un criminal profesionist încă neidentificat într-una din toaletele Universității din Chicago, rămîne la fel de misterioasă ca și soarta personajelor sale ficționale.

Simona Popescu scrie poezii biografice, exprimînd o nostalgie jucată față de perioada copilăriei. Autoarea folosește procedee poetice asemănătoare tehnicilor multi-mediale ale videoclipului și clip-art-ului (colaje, supraimprimări, *morphing*-uri). Andrei Codrescu,

poet și realizator de emisiuni radiofonice în Baton Rouge, Louisiana, editor al revistei avangardiste americane *Exquisite Corpse*, produce o poezie la fel de dinamică și atrăgătoare ca aceea a Simonei Popescu. Principala sa preocupare lirică ține de exprimarea libertății absolute, fie ea semantică, etnică sau sexuală, în vreme ce tehnicile poetice predilecte sînt autoironia metaforică și dispersia lexicală. Aceasta din urmă pare totuși mai puțin fracturată decît cea a poeziei lui Tristan Tzara de la începutul secolului 20. Ca aproape toți autorii expatriați, Codrescu scrie în limba de adopție și este tradus abia după 1989 în română.

Criticii și teoreticienii literari autohtoni cei mai de succes cunosc, la rîndul lor, afirmarea în afara granițelor țării: Matei Călinescu (Bloomington, Indiana), Virgil Nemoianu (Washington DC), Sorin Alexandrescu (Amsterdam), Virgil Ierunca, Monica Lovinescu (Paris). Primii trei dezbat cele mai recente probleme din filosofia și literatura postmodernă, cum ar fi relația dintre estetica modernistă și postmodernistă, deschiderea multiculturală a canoanelor literare, deconstrucția semantică a textelor literare. Ceilalți doi, Virgil Ierunca și Monica Lovinescu, sînt considerați cei mai importanți cronicari ai literaturii române din perioada 1971-1989. Cronicile lor, citite la departamentul român al postului de radio *Europa Liberă* de la München, reprezintă unele dintre cele mai solide forme de opoziție culturală față de literatura dogmatică și propagandistică a „epocii Ceaușescu". În același timp, nu trebuie uitat rolul unor critici din țară, care au respins în mod implicit ideologia comunistă a perioadei: Nicolae Manolescu, Marian Papahagi, Mircea Martin ș.a. În ciuda presiunilor politice ale regimului, ei au refuzat în mod constant să scrie despre autorii prețuiți de conducerea oficială de partid și de stat.

Tipărirea după 1989 a cărților scriitorilor români expatriați nu este singurul fenomen de recuperare culturală în această perioadă. Mai populare decît critica literară și teoria postmodernistă sînt acum memoriile de detenție, ce redau chinurile la care au fost supuși adversarii regimului comunist între 1946 și 1989. Autorii acestor jurnale de închisoare (printre care multe femei: Adriana Georgescu, Oana Orlea, Lena Constante, Anița Nandriș-Cudla) aparțin unor categorii socio-profesionale foarte diverse (profesori, muncitori, țărani, preoți). Ei povestesc în termeni simpli și non-metaforici

întîmplări dramatice văzute sau trăite în timpul detenției: bătăi, torturi, violuri și crime comise de gardieni și anchetatori.

Călătoria selectivă prin literatura autohtonă de după 1989 nu se poate încheia fără o scurtă menționare a cîtorva dintre cele mai recente tendințe. O parte dintre acestea se înscriu în zona cyber--roboticii mediatice, inaugurate în cinematografia americană de pelicule ca *Videodrome, Blade Runner* sau *Terminator*. În același timp, aceste tendințe sînt încurajate de succesul din ce în ce mai mare al tehnologiei de realitate virtuală în rîndul tinerilor (MUDs, avataruri *on-line*, jocuri video 3-D etc.).

În concluzie, a doua parte a ultimului deceniu din secolul 20 este marcată de o creștere spectaculoasă a interesului publicului față de SF-ul și literatura cyberpunk și steampunk autohtone, ca și pentru benzile desenate cyberpunk și *heroic fantasy*, cum ar fi cele ale lui Sandu Florea, Viorel Pîrligras și Victor Trifan (cu toții, creatori ai unor lumi alternative de mare succes, la granița dintre realitate și realitate virtuală). Benzile desenate ocupaseră un loc semnificativ pe piața românească și înainte de 1989, dar cele pe gustul oficialităților politice comuniste nu aveau în centru cyborgi și simbionți cu probleme de bio-identitate culturală, ci pionieri zîmbitori mergînd la ore cu portretul lui Nicolae Ceaușescu în ghiozdane.

Traduceri semnificative din autorii americani și canadieni de literatură cyberpunk și steampunk (William Gibson, Bruce Sterling etc.), ca și din serii BD produse de trusturile *Marvel* și *DC Comics* (cu precădere Batman și Superman) au contribuit la rîndul lor la acomodarea cititorilor cu lumile cibernetice alternative. Ele încurajează în prezent deschiderea prozei și a benzii desenate autohtone către un hyper-realism digital încă în curs de definire.

(Varianta originală, în limba română, a unei sinteze de popularizare literară, dedicate publicului american și apărute în limba engleză, sub titlul *Literary Voices*, în volumul *Ten Steps Closer to Romania*, coordonatori Antoaneta Tănăsescu & Cipriana Petre, Bucharest, The Romanian Cultural Foundation Publishing House, 1999)

Ion Barbu și poezia care (nu) se înțelege

Cînd, în 1934, într-un capitol dedicat „bolilor literare", N. Iorga evalua *Joc secund* la nivelul unor „versuri de un neinteligibil absolut", lucrurile păreau clare în privința receptării lui Ion Barbu: un mare poet, neînțeles de un istoric literar tendențios. În fond, alt capitol al lui Iorga din *Istoria literaturii românești contemporane* se intitula, programatic și justițiar, *Lupta cu modernismul*, iar „ciudățeniile" întunecate ale lui Ion Barbu (alături de producțiile „perverse" ale lui Macedonski, de cele „scîrbos-ordinare" ale lui Arghezi și de cele „bolnave" ale lui Blaga) nu aveau cum să răzbească în lumina și curățenia canonului etic promovat de un istoric literar sămănătorist. Dupa „marile înălțimi filosofice ale debutului", Ion Barbu se prăbușea în obscuritatea unei literaturi pe cît de triviale, pe atît de incomprehensibile.

Asemenea afirmații stîrnesc și astăzi mirarea: amuzați ori iritați, privim cu îndreptățită condescendență cum literatura respinsă de Iorga se sufocă în chingile unei morale de tribunal județean. La urma urmei, cine mai poate folosi judecata lui Iorga ca punct credibil de plecare pentru o discuție pe tema (in)inteligibilității poeziei lui Ion Barbu, cînd critica literară a decantat deja calitățile „pure" ale liricii barbiene, garantîndu-i autorului accesul la eternitatea canonică? De la „momentele" fixate de Aderca în *Viața literară* (1927) și pînă la „etapele" monografiei lui Vianu din 1935; de la interpretarea filosofică a poeziei *Joc secund*, stabilită de Călinescu în 1941, și pînă la cea numerologică a volumului *Joc secund*, promovată de Șerban Foarță în 1980, totul pare să fi fost atît de bine, de clar și de definitiv spus în legatură cu versurile

barbiene, încît cititorului nu i-ar rămîne decît să accepte ca se află în fața unui poet lesne de înțeles, din moment ce se lasă atît de limpede explicat.

În realitate, lucrurile stau altfel. Elevii și studenții, agresați în manuale sau la seminarii cu poezii ca *Riga Crypto...* sau *Oul dogmatic*, întîmpină mari dificultăți în receptarea și interpretarea liricii lui Ion Barbu. Cînd nu repetă din memorie afirmațiile criticii literare, ei trivializează conținutul poemelor, pentru a găsi o minimă modalitate de a și-l apropia. Într-o asemenea situație, a gîndi că Ion Barbu scrie o poezie cu melci, ouă, păuni și bureți este mult mai onest și mai profitabil decît a repeta că „azurul" înseamnă „gratuitate", iar „nadirul" este „sublimare prin retorsiune". Cît despre profesorii de liceu și de facultate (care completează segmentul cititorilor „forțati" de autoritatea canonului să îl interpreteze – și încă *by the book* – pe Ion Barbu), ei preferă să combată inabilitățile sincere ale auditoriului, decît să își chestioneze certitudinile sedimentate de ani de rutină mentală și lectura mecanică: Ion Barbu este un poet „pur", „ermetic", „obscur", „balcanic" și, în consecință (*sic!*), valoros, deci „un mare poet". Stînjenitoare prin simplitate și inconfortabilă prin rezultate, problema elementară a (in)inteligibilitatii nici nu se mai pune. „Marile adevăruri" comode ale criticii au acoperit micile neajunsuri incomode ale poeziei. În termeni colocviali, dacă atîta lume importantă a rostit atîtea adevăruri despre versurile lui Ion Barbu, cum ar putea fi ele de neînțeles?

Și totuși, Iorga avea dreptate, chiar dacă din alte motive. La intersecția dintre plurivalența sensurilor (pe care le conține sau le degajă) și etanșeitatea comunicării (pe care o presupune sau o intenționează), poezia lui Ion Barbu ramîne incomprehensibilă. Chiar recursul la etichetele preferate ale criticii literare („ermetism", „obscuritate" și „poezie pură") indică faptul că distincția dintre complexitate semantică și lipsă de înțeles se dovedește greu de precizat. Intrată în stază comunicațională prin deficit de „tranzitivitate" și exces de „reflexivitate" (pentru a împrumuta termenii lui Vianu), lirica lui Ion Barbu iradiază doar o sumă fixă de simboluri aride, oricum decodate pîna la tocire de marile exegeze. Din acest proces de sufocare mutuală, textul iese strangulat, iar publicul obosit. Doar autorul și criticii par cîștigători, și unul, și

ceilalți cu orgoliile măgulite de o posteritate canonică în care pătrund braț la braț, printre „formele posibile" și „spațiile curbe ale versurilor".

Prin evitarea traseului firesc de comunicare (raportul autor--text-cititor nu mai este negociat, ci dictat sub forma unui bruiaj fonic, lexical și morfo-sintactic supraîncărcat semantic), bogăția sau sofisticarea sensurilor conduce la o lipsă a înțelesului; inflexibile în greutatea lor semantică, versurile se aud, dar nu se mai înțeleg. Situația este similară cu cea în care cititorului i s-ar oferi un manual de simboluri (termenii poeziei) gata descifrate de specialiști (criticii și istoricii literari) spre satisfacția inițiatorului criptic (autorul). Plăcerea interpretarii se vede castrată (observația lui Barbu despre poezia lui Arghezi i se potrivește, de fapt, celui dintîi!), analiza devine rutinieră și plictisitoare și, în cele din urmă, versurile nu mai spun nimic nimanui.

De ce este, așadar, important să găsim un răspuns întrebării: „Este Ion Barbu un poet inteligibil"? Nu atît pentru a stabili un arc peste timp cu eticismul patriotic al lui Iorga, cît pentru a descoperi dacă nu cumva în cazul lui Ion Barbu, mai mult decît în cel al oricarui alt poet (inclusiv al dadaistului Tzara), ininteligibilitatea devine prima (și ultima) exigență a apropierii de text. În ce masură înțelegerea unui text poetic condiționează analiza și interpretarea ramîne totuși o problemă variabila, careia teoria literară modernă și postmodernă i-au subliniat deopotrivă puterea și fragilitatea, validitatea și inoperanța. Dacă Ion Barbu este socotit un autor „ermetic", atunci inaccesibilitatea limbajului și plurivalența sensurilor rămîn coordonate obligatorii ale versurilor sale. A nu „înțelege" poezia, în acest caz, ar echivala cu a nu cunoaște anumiți termeni ori sintagme și a fi deranjat de ambiguitatea altora. Într-un poem ca *Isarlîk*, sîntem obligați să navigăm fără repere printre sensurile multiple ale „Dunării turcești" sau ale „mijlocului de Rău și Bun", în timp ce, în *Joc secund*, dicționarul este uneori necesar pentru a explica termeni ca „nadir".

Să alegem drept exemplu prima strofă din *Isarlîk:* „La vreo Dunăre turcească / Pe șes veșted, cu tutun / La mijloc de Rău și Bun / Pîn' la cer frîngîndu-și treapta, / Trebuie să înflorească: / Alba / Dreapta / Isarlîk!".

O lectură de întîmpinare, neprejudiciată de contribuțiile criticii, ridică aproape la fiecare termen întrebari legate de sens și coerență. În ciuda aparenței de fluență și înțeles (date de falsa narativitate și de forma muzicală a versurilor, compuse din „sonuri" mai degraba decît din „cuvinte" și din „imagini fonice", mai degrabă decît din „concepte"), strofa nu are sens și consistență logică decît dacă publicul crede, ca marea majoritate a criticilor, că simbolul este totuna cu sensul (surprinzător rezultat al jocului dintre „sonurile" care nu comunică și conceptele care semnifică fără a exista). Dacă lucrurile ar sta astfel, atunci întrebările „prime" ar dispărea (care „șes"? de ce „veșted"? de ce „tutun"? care „treaptă"? de ce „frîntă"? de ce „trebuie" să înflorească? de ce și „albă", și „dreaptă"? ce este Isarlîk? etc.), iar simbolurile ar genera limbajul „secund" al poeziei, instaurat ca sens, dar descalificat ca mijloc de comunicare. În loc să comunice și apoi să semnifice, poezia ar fi alcătuită dintr-o înșiruire de semnificări, rupte în mod arbitrar de orice referent. De aceea, descifrarea „sensului" (adică a simbolurilor) este posibilă, cu precădere prin consultarea „marilor dicționare" (Vianu, Călinescu, Piru, Crohmălniceanu), dar găsirea „înțelesului" (adică a nivelului elementar al comunicării cuvintelor, individual și în vecinătăți) se dovedește mai dificilă chiar și decît în cazul lui Urmuz. Sintetizînd, este mai ușor (și mai autosuficient) să decodăm *Isarlîk – Hisarlik – Troia lui Schliemann* sau *alb – albedo – alchimie*, decît să spunem: *„Alba / Dreapta / Isarlîk!" poate nu înseamnă nimic, iar semnul exclamării nu are ce căuta acolo.*

Din aceste considerente, ar trebui să ne întrebăm cu mai multă severitate de ce Urmuz este socotit aproape întotdeauna un autor „absurd" și „lipsit de sens", iar Ion Barbu unul „ermetic" și „plin de sens". Dacă Ion Barbu trece drept „obscur" în lirica sa, atunci renunțarea la funcția referențială și comunicațională a limbajului se transformă în regulă de construcție poetică. În această situație, contează mai puțin că versurile nu au sens (sau au prea multe), din moment ce nu trebuie să comunice nimic cititorului, în afară, poate, de a se comunica pe ele însele. „Una din cauzele obscurității în literatură – spune Vianu în *Dubla intenție a limbajului și problema stilului*, studiul introductiv al volumului său *Arta prozatorilor români*, 1941 – este coborîrea în adâncimi, care îl lipsește pe vorbitor de puterea de a transmite. Sunt obscuri autorii cari dorind

să se exprime cât mai complet și mai profund nu mai ajung să comunice cu alții."

Ce-i drept, disonanța și ruptura poeților „obscuri" (Baudelaire, Eliot sau Wallace Stevens) nu se prea întîlnesc în plenitudinea și rotunjimea sonoră a strofelor lui Barbu (a se vedea și contribuția lui Eugen Negrici – *Cît de modernă e literatura modernă*, din *România literară* nr. 12 / 1995)*, dar nici dezinvoltura criticii de a identifica sensuri, nici dificultatea cititorului de a înțelege ce spun versurile nu scad pentru atît. Pînă și observația lui Tudor Vianu legată de „adâncimile" care împiedică „transmiterea" capătă conotație pozitivă, atunci cînd i se opune varianta excesului comunicațional: „Dimpotrivă, preocuparea scriitorului de a se face înțeles, creșterea intenției sale de a transmite, îl împinge adeseori către superficialitate și convenționalism". Ion Barbu este, încă o dată, salvat: „lipsită de puterea de a transmite", poezia sa rămîne „nesuperficială" și „neconvențională", căci „obscură" – prin urmare, „adîncă".

În fine, dacă lui Ion Barbu i se atribuie calificativul de „poet pur", atunci „puritatea" sa ar putea fi echivalată cu una (sau mai multe) din următoarele variante: *estetismul în sine* (în versiune Poe, cu aproximările sale din *The Poetic Principle*); *definirea poeziei ca scop în sine* (în ton cu teoria lui Baudelaire); *autonomizarea lingvistică totală a versurilor* (așa cum și-ar fi dorit Mallarmé); *definirea poeziei prin izolarea de orice, mai puțin de propria ei esență* (în linia promovată și apoi abandonată de Valéry). Dintre cele patru mari utopii poetice ale sfîrșitului de secol 19, ultima pare și cea mai interesantă, în pretenția ei (de sorginte simbolistă) că efectul poetic ar fi similar cu efectul muzicii asupra sistemului nervos. Dacă „puritatea" lui Barbu este totuna cu cea a lui Valéry, atunci s-ar putea afirma că poezia celui dintîi are asupra cititorului același efect pe care l-ar avea o simfonie de Beethoven sau o baladă *rap* de Puff Daddy. „Extaza" lirică astfel obținută îi poate sensibiliza chiar și pe cei mai refractari: „Poezia pură este, desigur, un lucru foarte frumos. Dar ea are un mic păcat: nu există". (Eugen

* Demonstrația este reluată și actualizată de Eugen Negrici în subcapitolul *Cazul modernismului. Cât de modernă e „literatura română modernă"*, din volumul *Iluziile literaturii române*, București, Cartea Românească (2008).

Ionescu – *Paul Valéry. Hermetismul și poezia pură*, în *România literară* nr. 44 / 1932).

Poate „muzicală", poate „esențială", poate autocentrată și autodeterminată, poezia lui Ion Barbu rămîne ininteligibilă nu din cauza „purității" sale (prea ridicate pentru un public nepriceput sau ignorant, ce preferă să înoate în epocă prin vîscozitatea „mucegaiurilor" argheziene), ci din cauza incapacității sale (și a autorului) de a comunica vreun înțeles. În falia saussuriană dintre concept și imagine fonică, dintre semnificare și comunicare, Ion Barbu și-a înscris propriul arbitrar al semnului poetic, pe cît de ingenios și de irepetabil, pe atît de neatractiv și de sterp. Dacă „Isarlîk", de exemplu, înseamnă „Troia" este pentru că noi (laolaltă cu analiticul Crohmălniceanu sau ironicul Foarță) admitem consensual și menținem indubitabil că *exact acest lucru* trebuie să însemne. De fapt, ca și la Urmuz, dar mult mai rigid și mai nesugestiv, „Isarlîk" ar putea foarte bine să însemne și altceva (să zicem, o așezare „bazată pe calcule și probabilități"), fără ca satisfacția poetului de a-și vedea publicul prins în problemele matematicii semantice să fie diminuată.

Orgoliul literar al lui Ion Barbu (manifest în convorbirile cu Aderca sau Valerian, dar și în polemica susținută cu Arghezi), ca și pretenția sa dictatorială de a explica totul (prin poezie) fără a spune nimic (în poezie) conduc versurile deopotrivă spre unicitate istorică și izolare de cititor. Nișa autohtonă în care Ion Barbu și-a înscris poezia este una strategică: neimitînd și neimitabilă, ea îi asigură autorului accesul (și instalarea confortabilă) într-o posteritate canonică perpetuă. În același timp, celebritatea atemporală a scriitorului are un preț local destul de ridicat, plătit în intraductibilitate, sacrificarea interesului cititorului și extenuarea plăcerii lecturii. Paradoxal, poate că a admite că Ion Barbu este un poet ininteligibil (și a hotarî să nu îl mai disecăm o vreme în școli și facultăți) ar fi primul pas spre revigorarea unei lirici suficiente sieși, autorului ei și promotorilor elogiului canonic fără discernămînt.

(apărut prima oară în *Observator cultural* nr. 93 / noiembrie 2001)

Corpuri spectrale

Cu greu se putea găsi un *motto* mai potrivit pentru romanul lui Mircea Eliade, *Domnișoara Christina* (1936), decît cel prin care Shelly animă radiografia difuză a spectralului: *„...it stood / All beautiful in naked purity, / The perfect semblance of its bodily frame...".* În xeroxul corporal al fantomei trăiesc, cînd suprapuse, cînd exfoliate, fîșiile materiale și imateriale ale cărnii, scheletului și epidermei, imagini ale transparenței dimensionale care își asteaptă vizitatorii-mediatori, fie ei victime sau terapeuți: Simina, Sanda și d-na Moscu, Egor, Nazarie și cititorul înarmat cu busuioc, usturoi și Derrida.

Mediatorii spectrali din romanul lui Eliade, Simina și d-na Moscu, prezintă semnele unor biologii dereglate. Simina are 9 ani, dar comportamentul ei indică maturitatea unei femei adulte, experimentate în tainele conversației și ale seducției amoroase. „Fetița capricioasă", de o frumusețe artificială, știe să susțină privirile lui Egor, îl intimidează pe Nazarie și o domină pe Sanda cu autoritatea conferită de moștenirea puterilor vampirice și fantomatice ale Christinei. Mai mult decît atît, ea face oficiu de gazdă atunci cînd d-na Moscu lipsește sau este obosită și stă la masă în dreapta acesteia, evaluînd fiecare invitat. Afinitatea celor doi mediatori nu se observă numai prin fiziologia lor spectrală (translucidităţea feței Siminei; ochii de *mort-vivant* ai d-nei Moscu), ci și din sincronizarea hipnotică a acțiunilor pe care le întreprind.

Așa se întîmplă, de pildă, în scena în care bătrîna și nepoata își unesc eforturile pentru a împiedica intimitatea erotică a Sandei cu Egor îndărătul ușilor închise. Simina vorbește „tare" și moralizează

matur împotriva logodnei clandestine, iar d-na Moscu „zgîlțîie clanța", brusc preocupată de onorabilitatea unei relații a cărei libertate o încurajase pînă în acel moment: „Dar asta nu se poate, se auzi glasul ei, puțin schimbat. Ce faceți acolo?!". Fals indignate, fantomele vii apără valorile familiale cu acribia unui ofițer al stării civile. De fapt, spectralul operează aici printr-un fel de *mecanică holografică*, străbătînd, mai degrabă decît luînd în posesie, cele două corpuri și determinîndu-le reflexele bio-onirice în slujba intereselor Christinei.

Dacă Simina este un hibrid corporal traversat de liniile mai multor vîrste, d-na Moscu reprezintă ambalajul biologic mumificat, scorojit, al unei tinereți feminine spre care Simina aspiră și pe care, probabil, domnișoara Christina l-a vidat deja de orice sevă. „Zîmbetul stins", „fața neatentă", ca și stările repetate de letargie, indică o simptomatică „hantologică" (pentru a folosi termenul lui Derrida, preluat de Sorin Alexandrescu): „boala" devitalizării periodice pe care voracitatea apetitului și extazul sangvinității culinare o completează cu reminiscențe vampirice. De exemplu, d-na Moscu mănîncă frenetic, în „zbaterea fălcilor" și „cu bărbia aproape rezemată de piept", iar ochii i se aprind „pentru cîteva clipe", în așteptarea vînatului în sînge „cu gusturi noi". De altfel, alchimia stărilor d-nei Moscu (moleșeala nocturnă și inconsecventul dinamism diurn) par să reflecte mai puțin condiția biologică a bătrîneții și mai mult pe cea spectrală a *îmbătrînirii*. Cu excepția Siminei, toate celelalte femei „vii" din romanul lui Eliade sînt îmbătrînite printr-o combinație de vlăguire vampirică și mortificare fantomatică (femeia care aduce laptele, doica, Sanda). În bună tradiție populară (și consumistă), vampirii și spectrele conspiră flagrant împotriva umanității.

În *Domnișoara Christina*, spectralul trăiește pluri-identitar, prin două femei (Simina, d-na Moscu) și doi bărbați (Egor, Nazarie) cărora le pervertește normalitatea psiho-fiziologică și în proximitatea cărora nu tolerează nici o altă prezență. De aceea, apropierea Sandei de Egor – candidat privilegiat la favorurile discursive și erotice ale spectrului – apare ca o imixtiune în încercarea Christinei de a stabili o intermediere bio-fantomatică funcțională: eficiența demersului ei sinestezic depinde în primul rînd de îndepărtarea referentului feminin viu. Acesta din urmă este privit nu atît ca rival

periculos, cît mai degrabă ca subiect inferior, inadaptat efortului și rafinamentului unei experiențe intra-dimensionale. Totuși, Sanda rămîne utilă procesului de vitalizare spectrală, corpul ei fiind folosit, cînd și cînd, ca *depozit fiziologic*, larvă carnală menținută în viață atîta timp cît strigoiul nu găsește alt receptacol pe care să îl exploateze prin *umplere spectrală* și *vidare organică*. În *Domnișoara Christina*, *materialul* și *imaterialul*, *organicul* și *anorganicul*, *realul* și *oniricul* se află într-o relație de interdependență: sinuoasă, dar atractivă pentru publicul amator de senzațional.

Romanul lui Mircea Eliade se bazează, așadar, pe o dispersie continuă a fantomaticului în realul concret (corporal, obiectual, natural etc.), pe care ajunge să îl contamineze în totalitate. Radioactivitatea spectrală ce emană din cîmpia tulbure a Dunării și din încăperile încălzite cu fum și coniac ale conacului din Z. (inadvertent – sau intenționat, prin modificare dimensională? – numit X., după 100 de pagini) iradiază deopotrivă în poveștile orgiastice ale localnicilor și în basmele senzual-morbide ale Siminei. Prezentînd fantoma unei femei „odioase", cu o teribilă sexualitate *sado* și *domina*, colportajul folcloric zonal înfierbîntă imaginația pasivului Egor și înfricoșează mintea timidului Nazarie. Anamorfoza spectrală nu acționează, însă, numai prin invazia imaginară a atmosfericului (a se vedea și camerele goale ale conacului, spații predispuse „umplerii" cu prezențe), ci și prin pulsiunile organice declanșate de „îmbolnăvirea" erotică *tactilă* a musafirilor. Deși recită din Eminescu, fantomele lui Eliade par mai apropiate de poeții sinestezici simboliști.

Din această perspectivă, excitarea senzorială *concretă* resimțită de Egor și, parțial, de Nazarie, este rezultatul încercării Christinei de a comunica dincolo de propria ei dimensionalitate evanescentă. Reliefarea imaginii din tabloul lui Mirea (tri-dimensionalizare carnală oferită numai lui Egor, bărbatul fascinat de iconul spectral și inconștient doritor să îl perpetueze în *meta-spectral* prin actul re-pictării); medierea apropierii corporale a cuplului intra-dimensional (preludiu tactil insuflat de Christina Siminei, care îi sare în brațe lui Egor, îmbrățișîndu-l erotic); deschiderea primului vis al lui Egor în corporalitatea spectrală palpabilă [„întîlni alături *trupul* (s. IM) domnișoarei Christina"]; platonismul spectral (presupusa vampirizare corporală a bărbatului nu are loc, din cauza scrupulelor

etice ale fantomei); materializarea epidermică, olfactivă și sonoră a „apariției" (apucarea de brat, mirosul de violete; mîngîierea, atingerea mănușii); poeticizarea romantică a erosului (fantoma își seduce alesul recitîndu-i cînd din *Luceafărul*, cînd din *Strigoii;* mai mult decît atît, la prima apariție în camera lui Egor, ea este îmbrăcată în roz și poartă umbreluță); transformarea ochilor în vehicol intra-dimensional (prin intermediul căruia, între realitatea concretă și cea fantomatică, se încearcă instituirea unui *continuum* cronotopic); carnalizarea completă a corpului spectral din cea de a treia întîlnire „onirică" („Domnișoara Christina rămase foarte aproape de el, cu sînii goi, cu părul despletit, așteptîndu-l.") – toate aceste secvențe narative permit o interpretare inversată a relației dintre partenerul real și cel spectral.

De fapt, în scena erotică finală, mai vie, mai „reală" și mai „virilă" este Christina, față de mai „diafanul" și mai „zburătorescul" Egor, brusc feminizat (v. replica de sugestie metempsihotică a femeii: „Cine te-a învățat să dezmierzi, Zburătorule?"). Întîlnirea dintre corpurile aflate în dimensiuni cronotopice și psihologice diferite nu eșuează din cauza incompatibilității dintre cele două tipuri de condiții (materială / imaterială; reală / fantomatică; vie / moartă; conștientă / inconștientă etc.) – rezolvare stereotipă a problemei erotice în literatura cu stafii (Dumas, Poe ș.a.) sau genii neînțelese (Eminescu). Ea se oprește strict din cauza refuzului bărbatului de a-și asuma *în totalitate* condiția de *amant spectral.* Chiar în momentul cînd fantoma se concretizează pe jumătate, pentru a-i face pe plac alesului, acesta devine apatic, pierzîndu-și brusc curajul și virilitatea.

Instabilitatea afectivă a lui Egor fusese anticipată de oscilațiile traseului său amoros. Logodna se săvîrșește cu un corp *real* (al Sandei), preludiul cu unul *hibrid* (al Siminei), iar cununia – ratată – cu un corp *spectral* (al Christinei). În mod ciudat, „feciorelnicul" Egor le dorește pe toate, dar nu îl poate satisface pe niciunul. Prin urmare, tentațiile poligamiei dimensionale nu se văd niciodată duse pînă la capăt, chiar dacă nebunatica și poruncitoarea Simina (brusc dedublată ca mediator al Christinei, dar și ca mini-vampir autonom) este mai ispititoare ca niciodată în scena pivniței. Pe de altă parte, sado-masochismul momentului de frenezie erotică între copilul-vampă (corp incert pe jumătate viu, pe jumătate rece) și

bărbatul docil, sleit, dominat fizic și psihic, anunță tocmai incapacitatea lui Egor de a-și transmuta virilitatea în dimensiunea spectralului, spre deosebire de Christina, a cărei disponibilitate către înlăturarea barierelor cronotopice și sexuale este evidentă. Mai inteligentă, fantoma face concesii; bărbatul viu, inconsecvent și nehotărît, nu.

În romanul lui Eliade, bărbații se văd sancționați pentru lipsa lor de virilitate, de fantezie erotică și, în cele din urmă, de responsabilitate existențială. „Nu te încurci cu o fantomă, dacă n-o poți satisface erotic!" pare să fie „morala" întîmplărilor. Neavînd tăria să își asume condiția de parteneri sexuali, folosind ca alibi teoria imposibilității stabilirii punctelor de contact între două dimensiuni corporale discordante, bărbații se plasează singuri în postura de obiecte erotice, *prezențe* ele însele la granița dintre dimensiuni. Atrași și respinși, curioși și înspăimîntați, structurați și destructurați, ei nu sînt altceva decît niște *hibrizi libidinali* care, negăsindu-și perechea – reală sau spectrală –, rămîn blocați în indecizia alegerii.

Orice analiză respectabilă a fantomaticului include și investigarea metodelor terapeutice. Pentru bărbații din *Domnișoara Christina*, remediile diferă în funcție de pregătire, educație și instinct (v. demersul de *socializare a spectralului*, întreprins de Sorin Alexandrescu în articolul *Reflecții despre noi înșine. X. De-a fantomele (2)*, în *Vineri*, București, nr. 11 / 1998). Arheologul Nazarie, a cărui concepție existențială se bazează pe *stratificare simbolică* (istoria reală, ca și cea fantomatică, fiind compusă din *urme* – v. mai ales replica: „O asemenea femeie [Christina, n. IM] într-o casă lasă urme"), este un spirit superstițios, predispus detectivisticii magice cu instrumentar religios. Igiena sa anti-spectrală cuprinde spălarea frecventă pe mîini și pe față, bărbierirea (terapie inedită, prin care straturile de fard / vîrstă ale fantomaticului sînt îndepărtate de corpul contaminat), dar și recursul la cruci, rugăciuni și invocarea Maicii Domnului (antidoturi tradiționale la hipnotismul spectral și vampiric).

La celălalt pol, Egor se declară „un om fără superstiții", reflexiv, nu tocmai credincios, a cărui raportare la realitate pornește mereu de pe pozițiile sobre și cumpătate ale raționalității. Terapeutica sa inițială cuprinde cinismul, nepăsarea și refuzul ostentativ al nivelurilor paralele de realitate (socotite ilogice și, deci, implauzibile),

în timp ce rezolvarea se bazează pe acceptarea existenței efective a spectralului și îndepărtarea fantomei prin remediile populare consacrate. Chiar dacă le contestase pînă atunci eficiența, instabilul Egor recurge, în lipsă de alte idei, la soluțiile „bătrînești", pe care le socotește brusc viabile: descîntece, focul purificator, țărușul de fier înfipt în pivniță, chiar în „inima" pămîntului – corp teluric contaminat și el de radioactivitatea spectrală.

Lor li se adaugă panaceul împotriva perpetuării spectralului în *meta-spectral*, și anume omorîrea fantomei *în efigie*, prin distrugerea tabloului ce vehiculează maledicțiunea Christinei între cele două dimensiuni: „Se repezi cel dintîi, cu pumnii, cu genunchii, în măsuța de lîngă pat. Apucă, apoi, fîșiile tabloului, și le trase cu furie, pînă jos. Cîteva clipe în urmă, oamenii năvăliră în toate colțurile, sfărămînd, spărgînd, lovind cu topoarele în mobilă, în fereastră, în ziduri... ". Mai curajoasă în fața imaginii, decît în proximitatea modelului, mulțimea uită de atracția plăcută a poveștilor de altădată.

Exorcizarea vrăjii prin vandalism iconic este întărită de anularea *legendei spectrale* în recompunerea momentului 1907 și consumarea lui definitivă și eliberatoare în prezent. Nici sexual, lucrurile nu se complică. În clipa cînd fantoma nu mai vizitează mulțimile, oamenii devin brusc pioși și se întorc la morala sănătoasă a bîtei și a toporului. La fel ca în *Răscoala* lui Rebreanu, furia masculină colectivă compensează frustrările masei și camuflează inabilitățile individuale. Pe de altă parte, finalul romanului poate fi citit și în cheia unui spectaculos eșec terapeutic. Din acest punct de vedere, demersul lui Egor nu deplasează trecutul în prezentul anului 1915, unde poate fi purificat definitiv și irevocabil; mai degrabă, el închide, printr-o buclă, prezentul într-un trecut tulbure. Oricînd repetabil, acesta din urmă ar menține realul ca prizonier etern al fantomaticului.

(apărut prima oară în *România literară*, nr. 13-14 / aprilie 1999)

Corpuri dezarticulate

Creieri „împrăștiați", oase „pîrîind", țeste „turtite". Nicăieri în literatura română nu există o imagine mai clară a dezagregării corpului, decît în prozele lui Liviu Rebreanu. După accidentalul Slavici (*Moara cu noroc*, 1881), perseverentul Caragiale (mai ales cu *O făclie de Paște*, 1892) și paradoxalul Duiliu Zamfirescu (*Tănase Scatiu*, 1907), Rebreanu duce la extrem arta disecției pe viu a biologiei umane. Concepția sa despre rolul și funcțiile corpului este sistematică; privirea asupra modificărilor fiziologice metodică și riguroasă. O relectură postmodernă a „modernului" Rebreanu, pornind de la *teoria tehno-culturală a decorporalizării* sugerate de nuvelele sale de război, ar prezenta un dublu avantaj pentru cititorul de astăzi: pe de o parte, ar populariza o secțiune a operei mai puțin familiară publicului larg; pe de alta, ar spulbera cîteva dintre stereotipiile criticii și istoriei literare legate de receptarea textelor respective.

Caracterul modern al prozei lui Rebreanu, asociat de E. Lovinescu procesului general de obiectivare a literaturii române, poate fi nuanțat teoretic prin valorificarea unor contribuții recente de psihologie și filosofie a științei. În *Evoluția „prozei literare"* (1928), partea a patra a *Istoriei literaturii române contemporane*, Lovinescu descrie „[...] traiectoria literaturii române înseși, în procesul ei de evoluție de la subiectiv la obiectiv". Deși cu referință directă la Hortensia Papadat-Bengescu, procesul obiectivării literare este, în opinia mentorului de la „Sburătorul", unul de ansamblu. El ar reprezenta, alături de cel al urbanizării, al intelectualizării și al psihologizării, o condiție necesară și obligatorie de „modernizare"

literară. În chiar titlul capitolului următor al *Evoluției...* , Lovinescu îl asociază pe Liviu Rebreanu *Creației obiective,* descoperind, în ciuda unor reticențe valorice față de nuvele, natura modernă a genului în care a debutat: „[...] creator obiectiv prin îngrămădire de imponderabile și prin construcție arhitectonică". Dar este Rebreanu modern doar în acest sens, pe care istoriile literare s-au grăbit să îl acrediteze?

Lucrurile sînt puțin mai complicate. Citit din perspectivă diacronică, transculturală și interdisciplinară, Rebreanu își probează actualitatea nu doar prin calitatea strict estetică a „creației de viață" din nuvele (realistă, non-idilică și anti-sămănătoristă; cu alte cuvinte, „modernă", în termeni lovinescieni), ci și prin iradierile ideologice tehno-culturale presupuse de perspectiva auctorială asupra proprietăților și funcționalității corpului uman în condiții de război.

Nuvelele de război ale lui Liviu Rebreanu (cu precădere *Catastrofa* și *Ițic Ștrul, dezertor*) configurează unul dintre spațiile epice autohtone cele mai profitabile pentru o analiză postmodernă a *dezarticulării corporale.* Aceasta poate servi nu numai ca mod de a înțelege relațiile dintre construcție și dezagregare organică și implicațiile logice, psihologice și narative ale interacțiunilor respective, dar și ca explicație tehno-culturală a unui clișeu critic pe cît de autoritar, pe atît de insuficient, aplicat literaturii lui Rebreanu: acela de „naturalism". „Modern" prin estetica realist dură (în consecință, extrem-„obiectivă") a prozelor sale, Rebreanu devine „postmodern" prin hibridizările ideologice tehno-culturale (corp-minte-mașinărie) sugerate de poziționarea personajelor în cîmpul tehnologic al războiului.

Principalul argument al demersului ține de conceperea corpului uman ca *mașinărie.* De la ideile lui Aristotel și Descartes și pînă la demonstrațiile din ultimele decenii ale psihologilor și filosofilor cognitivi, *teoria mecanicistă* a corpului biologic (cu varianta ei *computeristică,* în științele cognitive) a încercat să legitimeze caracterul productiv al procesualității vieții. Teoria computațională a minții umane, dezvoltată de psihologi cognitivi ca Stephen Michael Kosslyn (*Image and Mind,* 1980), amplificată de teoreticieni ai roboticii ca Hans Moravec (*Robot: Mere Machine to Transcendent Mind,* 1988) și tematizată ficțional de prozatori ca Rudy Rucker (cu precădere în romanul *Wetware,* 1988), insistă asupra naturii

dispozabile a corpului uman. Acesta nu ar fi altceva decît o carcasă, un ambalaj perisabil – adăpost temporar și dispensabil al esenței individualității umane: *mintea*. În ce măsură lucrativitatea tehnologică se dovedește un fenomen biologic obiectiv sau un produs subiectiv al conștiinței umane este o întrebare deschisă, care poate face obiectul altei cercetări.

În prezent, premisa înțelegerii relației dintre *om* și *mașinărie* rămîne aceea a acceptării raportului cronologic, cauzal și ierarhic dintre *creator* și *creat:* cunoașterea precedă aplicația, iar construcția mașinăriei, fie ea cea artificială a corpului robotic sau cea vie a corpului uman, depinde de pre-existența constructorului. Pe de altă parte, în zilele noastre, dezvoltarea unor experimente mentale (Dennett) sau ficționale (Rucker) ce caută să argumenteze teza decorporalizării și a reconstrucției umane prin subminarea sau chiar inversarea relației creator / creat, ca și apariția mini--roboților semiautonomi de uz economic sau militar, care, pe lîngă beneficiile unor procese de autoreglare și autoreparație, încep să posede și capacitatea de a „decide" pe baza „experienței", indică o schimbare categorică de perspectivă.

De exemplu, în experimentul mental „hamletian" elaborat de filosoful cognitiv Daniel C. Dennett în *Brainstorms. Philosophical Essays on Mind and Psychology* (1978), mintea este scindată de corp în trei variante deconstructive. Într-o manieră similară, în romanele *cyberpunk* ale lui Rudy Rucker, cum ar fi *Wetware* (1988), obiectul creației umane (robotul) se autonomizează și, după ce dobîndește conștiință, capacitate de reflecție, abilități introspective etc., începe să își deconstruiască propriul creator (prin disecție în condiții de laborator), pentru a-i afla mecanica biologică și a-l putea reconstrui și multiplica în parametri robotici de scop, funcționalitate și eficiență.

Determinismul strict al operaționalității corpo-mecanice poate fi nuanțat, privindu-l, pe filiera Spinoza-Deleuze, ca rezultat al unei combinații de factori *kinetici* (corpul compus dintr-o infinitate de particule inter-relaționate) și *dinamici* (corpul transformat într-o componentă a unui corp mai larg – de exemplu, cel social sau politic – care îl afectează și de care este, la rîndul lui, afectat). În același timp, prin saltul autosimilar de la un nivel logic sau de observație la altul, noua conceptualizare riscă să mute problema

mecanicii corporale într-un meta-cadru, la fel de insuficient și limitativ. Din acest motiv, unii filosofi contemporani ai științei, cum ar fi Georges Canguilhem, preferă să ancoreze definirea mecanicistă a corpului în termeni apropiați determinării *kinetice:* „O mașinărie poate fi definită ca o construcție artificială realizată de om, ce funcționează, în esență, pe baza unor operațiuni mecanice. Un mecanism este alcătuit dintr-un grup de părți solide mobile, care lucrează împreună în așa fel încît mișcarea lor să nu amenințe integritatea ansamblului mecanic. Prin urmare, un mecanism constă din părți mobile ce operează laolaltă și revin periodic la o relație de ansamblu. Mecanismul e alcătuit din componente interdependente, fiecare cu un grad determinat de libertate a mișcării [...]. În fiecare mașinărie, deci, mișcarea este o funcție, mai întîi a modului în care părțile componente interacționează și apoi a operațiunilor mecanice ale ansamblului" (*Machine and Organism,* în Jonathan Crary & Sanford Kwinter (eds.) – *Zone 6. Incorporations,* 1992).

Poziția complementară, care susține primatul factorului *dinamic* în funcționarea corpului uman, face și ea obiectul unor examinări filosofice postmoderne; printre ele, cea „psiho-organologică" a lui Didier Deleule. Luînd în discuție subiectivitatea fenomenologiei husserliene, Deleule insistă asupra autonomiei și libertății dinamice ce ar caracteriza orice corp biologic, chiar atunci cînd apare conceput ca organism productiv: „Spre deosebire de mașinărie, care prezintă în mod evident dependențe, corpul biologic este învăluit într-o imagine complexă în care procesele mecanice sînt străbătute constant de forțele vieții. [...] Pe de o parte, corpul biologic se vede mereu redus la statutul unui grup de componente mecanice lucrative; pe de alta, el există întotdeauna biologic, înainte de a fi mecanic" (*The Living Machine: Psychology as Organology,* în Crary & Kwinter, *op. cit.*).

Corpurile nuvelelor lui Rebreanu respectă interacțiunea factorilor kinetici și dinamici. În *Catastrofa* (1919), dezarticularea psihologică a protagonistului duce la dezagregare corporală și, finalmente, la *explozie kinetică.* David Pop, cetățeanul ardelean din preajma Primului Război Mondial, are toate caracteristicile unui oportunist social, politic și religios: se căsătorește din motive de respectabilitate socială, este abonat și la ziarul local românesc,

și la cel unguresc, necitind niciunul și, deși ateu, îl invocă sistematic pe Dumnezeu atunci cînd ajunge pe front. Deteriorarea psihicului său trece prin neconcordanța dintre placiditatea confortului personal (termină școala cu dificultate și numai pentru a respecta dorințele tatălui) și imboldul afirmării sociale (se înrolează și devine militar de carieră în armata austro-ungară pentru a „arăta năsăudenilor că n-a stat de pomană").

Disoluția psihică își găsește o determinare suplimentară în conflictul latent dintre stabilitatea locală și migrația interzonală (David Pop se vede trimis pe front în Serbia, Galiția și Polonia) și în dislocarea identitară și motivațională provocată involuntar de colegii de armată (protagonistul pare incapabil de a „procesa" informațiile conflictuale și a discerne între teoria pacifismului regional a lui Alexe Candale și cea a violenței globale, susținută de Emil Oprișor). Stabilizarea se dovedește cu atît mai dificilă cu cît, testate în practica violentă a confruntării militare, teoriile celor doi camarazi de arme generează efecte paradoxale: „pacifistul" Candale moare pe front, în focul unei bătălii pe care o respingea categoric, iar „combativul" Oprișor îmbrățișează prizonieratul, deși anunțase că va lupta pînă la capăt cu adversarii săi.

Corporalitatea mecanică a protagonistului din nuvela lui Rebreanu poate fi asociată mai multor parametri prestabiliți, ale căror fluctuații favorizează pulverizarea kinetică finală. Printre ei, *robotizarea motivațională* (sub „programul" *datoriei*), *vidarea emoțională* (personajul nu are sentimente pentru familie, preferînd cazarma vizitelor acasă) și chiar mecanicizarea cerebrală (creierul lui David Pop funcționează ca o bandă de magnetofon, înregistrînd deciziile și atitudinile celorlalți *peste* conținutul decizional propriu). În același timp, David Pop se supune liniilor de forță ale dinamicii corporale. El ajunge o *mașină de război* (un *„Terminator II"* rulînd sub *soft*-ul *„Datorie Militară '16-'18"*), fatalmente prinsă în angrenajul *mega-mașinăriei războiului.* Anatomia îi devine o suprafață topologică marcată nu atît cu gradațiile vieții, cît cu meridianele morții. În acest context, prelungirile tehnologice ale corpului său automatizat (mitraliera și revolverul), proteze metalice care continuă mecanica nervilor, a mușchilor și a oaselor brațului, pot fi interpretate deopotrivă ca instrumente de *construcție și destrucție kinetică*, în

funcție de apartenența la corpul mașinic individual sau la mega-corpul mașinic al războiului.

Conflictul dintre zonalitatea corporală kinetică și dinamică a eroului, anticipat prin defecțiunile psihice și întărit de simptomatica fiziologică (gura „uscată", setea „grozavă", senzația de căldură arzătoare), conduce în mod inevitabil la ruptura organică. De altfel, emblema corpurilor dezarticulate la Rebreanu este cea a *sangvinității* și a *fracturii:* „sînge, moarte, schije de obuze, sîsîit de gloanțe, trosnete, explozii, murdărie, sudoare".

Deși anatomiile sînt traversate violent de geografia războiului, iar mecanica organică se sparge în zeci de componente (Candale „găurit în frunte"; servanții „cu creierii împrăștiați"), procesul își probează caracterul reversibil: în finalul nuvelei, corpul lui David Pop devine coagulantul tanatic al tuturor defecțiunilor apărute pe parcurs (incertitudini, fluctuații, mobilități neprevăzute). Astfel, moartea protagonistului, pisat cu pușca de „frații" români împotriva cărora luptase („Osul pîrîi, țeasta se turti, iar creierii amestecați cu sînge se scurseră pe țeava mașinii") pare mai degrabă să personalizeze, decît să aneantizeze, iar fractura organică este semnificativă ca unificator psihic *post-factum.* Printr-un proces care astăzi ar fi considerat deconstructivist, exterioritatea corpului mega-mașinăriei războiului ia locul interiorității corpului biologic și, după ce îi dezafectează mecanica organică, o restructurează paradoxal, prin *motricitatea morții,* în singura arhitectură fermă: cea *necro-mecanică.* În finalul *Catastrofei,* corpul nu se mai păstrează ca suport organic pentru dispozitivul protetic al puștii sau mitralierei, iar moartea devine proteza „carnală" – deteriorată, dar omniprezentă – a mega-corpului războiului.

Pe de altă parte, deconstrucția modernă a relației organic / protetic în fluxul corporal productiv sugerat de nuvela lui Rebreanu poate fi înțeleasă mai ușor prin raportarea la echivalentul ei postmodern: deconstrucția *cyborgică.* În cazul *cyborgilor* (ființe umane bio-cibernetice), simbioza biologic-mașinic nu mai prezintă doar schița unui construct cultural, ci și o arhitectură reală, consistentă, sub forma protezelor și a implanturilor medicale sau estetice. Folosirea *protezelor cosmetice* ale chirurgiei estetice, ca în cazurile de reparație și întreținere fizică sau în cele de hibridizare identitară (exemplul vedetelor muzicale Cher, Michael Jackson sau Janet

Jackson) sau uzul *protezelor ornamentale* ale *piercing*-ului (inele și cercei, înfipte în diferite zone anatomice) și *pocketing*-ului (mînere și tije metalice mobile, cu extremitățile ancorate carnal) ridică mai multe probleme de ordonare topologică și identitară: biologia umană o precedă pe cea cyborgică sau invers? *Ce* servește astăzi drept proteză pentru *ce:* corpul viu pentru implantul artificial sau invers? Sau, reformulînd în linia ideologică tehno-culturală a Donnei Haraway, sîntem noi înșine cyborgi și am fost tot timpul, fără să știm acest lucru?

Dezarticularea organică mai poate opera și printr-un alt fenomen de interacțiune între kinetică și dinamică: acela al *compresiei.* În *Iți Știul, dezertor* (1920), procesul este ilustrat prin strivirea treptată a consistenței psihice și fizice a eroului, soldatul român de origine evreiască Iți Știul, sub zonele de presiune *cromatice* (albul zăpezii, soarele, ziua *vs.* urmele de pași „ca niște pete negre", cerul „mohorît", noaptea) și *termice* (frigul exterior, răceala *vs.* senzația de căldură, sudorile fierbinți). Rezultat al forțelor opuse de contracție și dilatare, compresia corporală cuprinde aceleași faze ca și dezagregarea din *Catastrofa:* discrepanța dintre nevoia de intimitate și impulsul implicării active în socializarea militară, deteritorializarea identitară (aici, sub forma prejudecății etnice – încurajate de superiorii în grad și resimțite opresiv de Iți Știul – a *vinovăției subînțelese / originare*), brizarea „programului" cerebral (deși amenințat cu lichidarea dacă se va întoarce la unitate, Iți Știul nu poate concepe soluția dezertării, deoarece aceasta intră în conflict cu *soft*-ul preinstalat al *datoriei*). La fel ca David Pop, fixat, pînă în ultima clipă, în angrenajul protetic al mitralierei, Iți Știul rămîne blocat în programul care îl condiționează: un *individ bionic,* dirijat de funcțiile *executabilelor mentale.* Două mașinării (vii), același *script: datorie.exe.*

Față de semnele din *Catastrofa, Iți Știul, dezertor* conține un indiciu suplimentar ce anticipează destrămarea corporală definitivă a personajului. Acesta se referă chiar la portretul lui Iți Știul, fragmentat de o sumă de nepotriviri fiziologice: ochii „speriați" lîngă nasul „dominator", vinele „umflate" pe pielea „zbîrcită" și, mai ales, capul „prea mare pentru trupul lui pipernicit, slăbuț". Autonomia roboticului nu se suprapune niciodată perfect peste anatomia individului.

Și în *Iţic Ştrul, dezertor*, dinamica protagonistului poate fi descrisă prin recursul la constructul *mega-mașinăriei războiului*. Prezența acesteia din urmă se dovedește, însă, una mobilă, nomadică, dislocantă. Fobiile și incertitudinile pe care le declanșează contactul ei cu gradațiile corpului individual nu se mai rezolvă printr-o unificare sau o stabilizare tehno-tanatică, iar omul ca entitate mașinică (cu precădere, în sensul kineticii psihice) nu se mai salvează printr-un act reciclativ, susținut de „implantul" cyborgic al morții. De altfel, Iţic Ştrul nu este omorît, ci se sinucide (detaliu ce pare să justifice sporul de responsabilitate decizională în raport cu David Pop, dar îl suspendă prin indeterminare etică și religioasă), iar moartea sa are loc într-o *zonă intermediară*, imprecisă: *între* cele două fronturi, *între* zi și noapte, *între* dezertare și întoarcere. Dezmembrat de liniile de forță ale acestor presiuni și trădat de propria mecanică internă, corpul se transformă el însuși într-o *zonă* imponderabilă, „despărțită de pămînt" – la fel ca și bocancii spînzuratului – „cu vreo două palme".

Teoria psiho-fiziologică a decorporalizării ce străbate nuvelele *Catastrofa* și *Iţic Ştrul, dezertor* conturează imaginea unui scriitor actual și altfel decît prin caracterul obiectiv al narațiunii sale. Între natura asumat modernă a esteticii realismului dur și cea involuntar postmodernă a ideologiei tehno-culturale, proza de război a lui Liviu Rebreanu deschide oportunități de lectură dintre cele mai variate. Înțelegerea corpului uman ca dispozitiv protetic, precum și separarea minții de ambalajul perisabil în care funcționează (în condiții-limită, cum ar fi cele de front) sînt doar două dintre ideile de rezonanță postmodernă pe care le sugerează nuvelele lui Rebreanu. Efectuînd, pentru a-l parafraza pe Lyotard, o „buclă" istorică asupra modernității, avem ocazia să îmbogățim semnificațiile textelor din perioada 1919-20 prin valorificarea unui potențial interdisciplinar perfect compatibil cu valorile noastre teoretice contemporane.

(apărut prima oară în *România literară*, nr. 33 / august 1999)

Literatura în matrice

Dacă se poate vorbi despre o schimbare globală de forme literare în epoca tehnologiei post-industriale, aceasta se observă cu precădere în direcția *electronizării modelului scriptic* prin trecerea de la suportul artistic analogic la cel digital. Conform statisticilor unor cercetători ai zonei virtualului, numai în intervalul 1980--1990, aproximativ 80 % din limbajul scris al țărilor vorbitoare de limbă engleză și-a mutat existența în formă digitală (Michael Heim, *The Metaphysics of Virtual Reality*, 1993). Indiferent de dimensiunea și natura ofertei literare / lingvistice, schimbarea suportului artistic impune atît producătorului, cît și consumatorului, acceptarea unei noi reguli de comunicare, bazate pe repere semantice mult mai fluide decît cele presupuse de organizarea și desfacerea tradițională a conținutului textual.

Principalul teoretician și susținător al noului mod de a concepe textul ca un depozit de informație apt de a fi înmagazinat pe computer, într-o trecere definitivă de la material la virtual, este Nicholas Negroponte. Profet al cibernetizării cărții (fenomen considerat rapid și ireversibil, în linia lui Mc Luhan), Negroponte își motivează biografic opțiunea pentru interconectare electronică în cazul literaturii viitorului: „Fiind dislexic, nu-mi place să citesc. Cînd eram copil, citeam mersul trenurilor în loc de clasicii literaturii și mă simțeam minunat realizînd perfecte conexiuni imaginare între unul și altul din orășelele oarecare din Europa" (*Being Digital*, 1995).

Supoziția sa teoretică este de natură predictivă și se referă la un proces tehnologic socotit inevitabil în termeni de eficiență economică

și culturală. Negroponte anunță iminenta și generala reducere a structurii atomice, materiale, consistente a informației (așa cum o înțelegem uzual, cu biblioteci, ziare și cărți tipărite pe pagini de hîrtie) la o structură electronică, imaterială, inconsistentă a biților. Aceasta ar permite, pe de o parte, reducerea costurilor de producție și distribuție (condensarea informației înlesnind depozitarea, transportul, vămuirea etc.), iar pe de alta, micșorarea timpului de acces la lectură (formatarea virtuală ușurînd contactul cititorului cu textul). Procedeul de simplificare informațională prin conversie în biți se dovedește similar celui de *compresie digitală* utilizat în lumea computerelor pentru reprezentarea datelor și a cantităților fizice în formă numerică.

Totuși, traseul tehno-cultural anticipat de Negroponte se află încă la jumătatea distanței de eficiență economică, din cel puțin două motive: mai întîi, accesul la rețea se dovedește profund disfuncțional la nivel global, decalajele între zonele „civilizate" și cele „necivilizate digital" fiind enorme și cvasi-iremediabile; apoi, Internetul, o „bibliotecă" virtuală cu geometrie variabilă, împînzită de milioane de *e-news* și *e-books*, nu pare a reprezenta decît o etapă intermediară către altă formă de organizare a distribuției iconice. Aceasta s-ar putea baza, de exemplu, pe remodelări alternative ale informației vii și electronice, în tiparele virtuale și „multiversice" propuse, deocamdată pur teoretic, de computația cuantică.

Orice evaluare tehno-culturală a electronizării modelului scriptic trebuie să țină cont de rapiditatea cu care s-au dezvoltat computerele în a doua jumătate a secolului 20. Conform Legii lui Moore, creșterea în capacitate a computerelor reprezintă un fenomen exponențial, iar nu unul liniar. În 1964, Gordon Moore, inventatorul circuitelor integrate și apoi director al companiei *Intel*, observa că, pe măsura evoluției tehnologice, suprafața unui tranzistor dintr-un circuit integrat se reduce cu 50 % la fiecare 12 luni, concomitent cu dublarea puterii sale operaționale; ulterior, Moore își revizuia poziția și reconsidera intervalele la 18 și apoi la 24 de luni. Citînd teoria periodicității generațiilor de computere (care, datorită îmbunătățirii performanțelor componentelor, erau „înlocuite" la un an și jumătate la mijlocul anilor '90), prozatorul și teoreticianul cyberpunk Bruce Sterling observa, ironic, o diferență

în favoarea suporturilor tradiționale. În opinia sa, deși, în anul 2010, un computer s-ar dovedi de 150 de ori mai puternic operațional decît omologul său din 1995, el ar fi mai perisabil chiar decît o carte *paperback*, poate mai puțin arătoasă, dar cu o durată de viață mult mai lungă (studiul *Unstable Networks*, în antologia *Digital Delirium*, 1997, a lui Arthur și Marilouise Kroker). În prezent, durata de viață a generațiilor de computere a scăzut la un an, iar competiția accelerată dintre marile companii producătoare de *hard* a atins cote de putere, viteză și memorie digitală dificil de imaginat chiar de la o lună la alta.

Chiar și în acest context, unele comentarii ierarhizante, de tipul „Internetul este mai important decît tipografia" sînt încă discutabile, în măsura în care mediile sociale nu au asimilat definitiv tehnologia celui dintîi, iar acesta nu reprezintă în mod obligatoriu o țintă finală, ci mai degrabă o *platformă temporară*, un mijlocitor într-o serie gradual îmbunătățită de noi suporturi electronice. În același timp, ar trebui amintit că gradul înalt de comodificare la care s-a ajuns în prezent în cazul dispozitivelor digitale nu justifică pretenția lor de universalitate și, cu atît mai puțin, de ubicuitate. Deși distribuite extensiv în spațiul public încă din 1974 – jocurile video (prin *Atari*), 1976-77 – computerele personale (prin *Apple II*) și 1978 – CD-urile, aceste mijloace tehno-culturale nu sînt răspîndite nici uniform și nici global.

Explozia informativă a Internetului pe arii geografice compacte rămîne un deziderat, mai degrabă decît o realitate a viitorului apropiat. Multiculturalismul, ca rezultat al difuziunii iconice echilibrate și pluraliste în rețea, se dovedește o utopie, infirmată de imensele decalaje din geografia economică mondială: tehnologia cibernetică nu poate suplini prin ea însăși discrepanțele dintre zonele dezvoltate și cele subdezvoltate. În ciuda dublării puterii computerelor la intervale cuprinse între 24 și 12 luni în ultimii patruzeci de ani, globalizarea digitală rămîne, deocamdată, o utopie: trei sferturi din populația lumii nici măcar nu posedă telefon, pentru a nu mai vorbi de computer (v. observațiile lui Robert O. Keohane & Joseph S. Nye, Jr. din *The Resilience of States*, 1998, sub rezerva că, totuși, asemenea date sînt în permanentă mișcare). În același timp, este posibil să anticipăm că, odată extrasă din laboratoarele occidentale și implantată într-un spațiu geografic

străin, cum ar fi cel al țărilor Lumii a Treia, rețeaua va izbuti să reflecte și să transmită diversitatea socio-culturală la nivel global. Dotarea tehnică, în combinație cu democratizarea accesului la informație (care nu ar mai trebui privită ca o sursă monopolistă de putere) ar putea justifica previziunile optimiste în domeniu.

Nu de puține ori, „superioritatea" culturii multimedia față de cea livrescă tradițională se vede pusă sub semnul întrebării de către specialiștii în teoria computerelor și a realității virtuale, pornind de la însuși criteriul care îi susține forța: *accesibilitatea*. Presupusa extindere democratică a Internetului către cifra de 30 sau chiar 35 de milioane de utilizatori la mijlocul deceniului zece al secolului 20 este contestată, de pildă, de John Markoff, cyber-editorialist al gazetei *New York Times*. În opinia acestuia, există o tensiune perceptibilă între centralizarea și distribuția informației digitale, care ar fi determinată de faptul că rețeaua nu are încă o răspîndire socială pe măsura statisticilor înfățișate de optimiști, ci se limitează la a fi folosită curent de ingineri, intelectuali și persoane care lucrează direct cu computerul: „Să deconstruim cifra utilizatorilor. Numărul real de persoane care pot avea acces la site-ul tău de Web în orice moment dat nu este de 30 de milioane, deoarece 20 de milioane folosesc un anumit sistem de poștă electronică poate incompatibil cu al tău [...]. În felul acesta, statistica se diminuează la 10 milioane, cifră care trebuie la rîndul ei mult micșorată. Cifra adevărată este, probabi, de un milion de oameni" (Markoff, *The Scribe*, 1996, în antologia lui John Brockman, *Digerati*).

Deși răspîndirea Internetului a generat un nou mod de a înțelege cultura textuală și, implicit, literatura în direcția conceperii ei ca *știință / instrucție digitală* (*digital literacy*) – o știință caracterizată de gradul de abilitate al utilizatorilor de capacitatea lor de a folosi resursele rețelelor computerizate –, atît chestiunea libertății accesului, cît și cea a numărului real de utilizatori rămîn permanent în discuție. Citînd ca sursă serviciul *Wirthlin Worldwide*, Paul Gilster, într-un volum intitulat chiar *Digital Literacy* (1997), oferă statistici diferite legate de extinderea Internetului, cifrele oscilînd, pentru Statele Unite, între 5,8 milioane și 42 de milioane de utilizatori în 1997. După cum arată chiar autorul, primele date par a fi subevaluate, iar celelalte supradimensionate. La rîndul lui, Nicholas Negroponte observă în *Being Digital* că, în 1995, 35 % dintre familiile locuind

în Statele Unite și 50 % dintre adolescenți posedă computere personale, iar 30 de milioane de americani sînt conectați la Internet. Fenomenul, deși privit inițial cu scepticism, poate avea același impact public rapid ca și cel al schimbării de preferință a publicului de la televiziune la televiziunea prin cablu (în deceniul zece al secolului 20, de exemplu, 55 % dintre americani urmăreau un post de televiziune prin cablu cu mai bine de o sută de canale, în timp ce doar 45 % preferau separat posturile-pilot *ABC*, *CBS* și *NBC*). Din această perspectivă comercială, este de presupus ca, în curînd, un procentaj mai mare de persoane să se afle angajat în activități de consum pe Internet, față de televiziunea prin cablu.

Conform datelor oferite de Robert O. Keohane și Joseph S. Nye, Jr., în 1998, Internetul ar avea 100 de milioane de utilizatori, iar numărul ar putea urca spre 1 miliard în anul 2005. De asemenea, potrivit unui sondaj realizat în 1999 și citat de publicația americană *Community College Week*, totalul estimativ al utilizatorilor de Internet în 1999 s-ar ridica la 200 de milioane. Pornind de la alte estimări, la începutul anului 2000 ar trebui să existe aproximativ 330 de milioane de utilizatori ai rețelei (dintre care 150 de milioane numai în SUA), pronosticurile mizînd pe cifra de 1 miliard în anul 2005 și 3 miliarde în 2010. De altfel, creșterea Internetului este considerată a fi un fenomen exponențial, *traficul* în rețea (noțiune diferită de cea a *numărului utilizatorilor*) dublîndu-se la nivelul anului 2000 la fiecare 100 de zile.*

În sfîrșit, formalizarea culturii atomice în cultură a biților mai poate pune o problemă: aceea a transformării informației în produs universal de consum. „Comodificarea" adusă de tehnologia digitală ar putea avea drept consecință instituirea unui *conținut universalizat*,

* Nici în prezent, statisticile legate de utilizarea Internetului nu concordă. Totuși, în majoritatea cazurilor, evaluările converg către un procentaj mondial redus de utilizare. Conform unui studiu pe anul 2008 realizat de Uniunea Internațională de Telecomunicații, 83 % din populația lumii nu ar folosi Internetul (citat de www.standard.ro, la data de 16 mai 2008). Iar pentru luna iunie 2010, *Internet Usage Statistics* oferea, la nivelul unei populații globale estimate la 6 845 609 960 persoane, un număr de 1 966 514 816 utilizatori de Internet, indicînd o proporție de 28,7 % (www.internetworldstats.com/stats.htm).

în care individ, informație, obiect estetic, formă estetică ș.a.m.d. să devină produse comerciale indistincte, convergente în magma multimedială. Nu numai cărțile sau bibliotecile, ci și orice formă de activitate umană ar putea fi egalizată prin digitalizare, ceea ce ar conduce la o uniformizare plictisitoare a producătorului, produsului și consumatorului: „Poate că aceasta este ultima revanșă a capitalismului, astfel încît comoditatea universală să nu rămînă banul, ca în capitalismul de secol optsprezece sau nouăsprezece, ci biții. Unde va duce un asemenea fenomen? Tehnologia nu reprezintă un substitut pentru creativitate. Ea sporește creativitatea în anumite zone, dar nu atunci cînd aplatizează lumea și se erijează în nivelatorul suprem" (John Markoff, *op. cit.*). În ultimă instanță, însăși biologia umană s-ar putea reorganiza în *noi moduri corporale* (digitale / virtuale / cibernetice), la fel de excentric de „citit" și de „comercializat" cum sînt astăzi pentru noi cărțile „descărcabile" de pe Internet sau neuronii din *Visible Human Project*, gata să fie „copiați" de pe *site*-ul *http://www.nlm.nih.gov/ research/visible_human.html.*

În acești parametri tehno-culturali, transformarea *realității corporale* în *virtualitate informațională* și a *stabilității fizice* în *circulație în rețea* (fenomen anticipat de filme SF ca *Videodrome, Blade Runner* sau *Matrix*) pare să capete din ce în ce mai multă autoritate. Creșterea exponențială a descoperirilor cibernetice împinge individul societății postmoderne către *dislocare, desubstanțializare și fluidizare*, cu alte cuvinte, nu atît către un *mod* (pluralizat) *de existență*, ci în direcția unor *moduri* (partiționate) *de prezență*. Dezagregat, recompus și apoi pulverizat în *plinul de vid* al unei rețele planetare, *corpul molecular* („schizic", pentru a folosi un termen familiar lui Deleuze și Guattari) ar „ființa" exclusiv ca informație (distribuită, segmentată, aranjată, completată, copiată, „versionată", amînată, anulată etc.), plutind într-o uriașă *suspensie digitală*.

Noile forme de expresie „estetică" în rețea influențează orice gen de activitate publicistică, de la decupajul de știri la editarea de cărți. De exemplu, folosind un computer și o cameră digitală de luat vederi și avînd acces la Internet, orice utilizator poate alătura o cantitate oarecare de text și imagini, o poate formata rapid și distribui în rețea, astfel încît produsul să fie disponibil oricărui alt „cititor" de pe mapamond. Și aici ar exista un „risc" și un „pericol",

cel puțin din punctul de vedere al literaților, acelea ale „amatorismului involuntar". În contextul abundenței ofertei și a formelor acesteia, distincția dintre *informație anecdotică* (neprofesionistă) și *informație literară* (profesionistă) ar deveni aproape insesizabilă; o cauză și un efect al faptului că prima a ajuns, prin natura flexibilă și tolerantă a rețelei, „estetizabilă". „Pericolul" ar fi, însă, mult mai neînsemnat dacă ne gîndim că argumentul separației statuturilor (*estetic vs. inestetic*) a fost aplicat și în trecut unor paliere artistice autonome, care, inițial socotite „inestetice" sau „neprofesioniste", sînt acceptate astăzi ca parte firească a culturilor occidentale și se bucură de drepturi canonice depline: literatura erotică, de aventuri, polițistă, SF ș.a.m.d. Distincția tradițională de „specie" sau „gen" poate fi considerată la fel de inadecvată, dacă lărgirea noțiunii de „literatură" va duce la deplasarea granițelor taxonomice către zona mediaticului (un fenomen accelerat al secolului 21) și, la limită, la abandonarea noțiunii de *canon*, din motive de inoperanță, inconsistență și irelevanță.

Aparent, procesul de distribuție digitală în rețea prezintă un dezavantaj din punct de vedere al manipulării, în raport cu mediile tradiționale. De exemplu, cumpărătorul unui roman îl poate deschide în metrou, unde va citi trei capitole, să zicem, apoi îl poate pune în servietă și relua după serviciu într-un taxi. În principiu, același lucru este posibil și digital, pe o mini-agendă electronică, dar capacitatea de stocare (număr de pagini / capitole) se dovedește încă limitată, iar uzura bateriilor, frustrant de rapidă. Apoi, cartea este oricînd disponibilă, ușor manevrabilă în public; din rațiuni de fiabilitate, disponibilitatea Internetului rămîne majoritar dependentă de conectarea utilizatorului la o linie cablată (*LAN*). Mai mult decît atît, accesul *wireless* este insuficient dezvoltat la nivel mondial, în condițiile în care zonele fără rază de acoperire sau cele cu fluctuații de semnal au o pondere semnificativă.

În același timp, formele de „localizare" și personalizare a posesiei apar ca insuficiente: practic, nu „deții" Internetul așa cum deții o carte sau un album și nu îi poți „localiza" informația decît în contextul cronotopic al unei conexiuni eterice *wired* sau *wireless*. Odată achiziționată, o carte tradițională, pe suport material, va rămîne pe raftul bibliotecii; atîta vreme cît voința posesorului îl va menține acolo, obiectul nu va dispărea. Un text postat pe Internet

poate dispărea instantaneu, prin voința unui *hacker* sau decizia unui administrator de rețea. Obiectul virtual, compus din biți (hyper-text, pagină personală de *web*, carte electronică etc.), este vizibil, dar inexistent, cel puțin pînă în momentul printării pe un suport material. Deși disponibilitatea informației pare mai mare în situația rețelei, ar fi vorba de o *disponibilitate potențială* sau *virtuală*, parțial minată de *absența intimității proprietății*. Ca proprietar virtual (și cel mai adesea colectiv) al informației universale, utilizatorul nu are aceeași satisfacție „obiectualizată", de manipulare a mijloacelor tipărite, palpabile și ușor de „posedat". Paradoxal, deși operînd într-o societate informatizată, cu aspirații globale de comodificare electronică, bucuria *posesiei consistente* rămîne deocamdată mai mare decît cea a *posesiei inconsistente*.

Electronizarea mijloacelor de expresie literară în rețea are și unele avantaje directe. Distribuția digitală permite producătorilor să scadă din costurile publicării tipografice a unei cărți, transformarea masei fizice într-o sferă a biților (text tipărit / text electronic) fiind ecologic dezirabilă și social avantajoasă: publicului i se fluidizează contactul cu textul și i se creează condițiile unei interactivități pe care produsul tipărit, prin natura lui, nu i-o poate oferi. Tot astfel, „punerea" unei reviste pe un *site* de Internet costă mai puțin decît editarea ei tipografică. Mai mult decît atît, prin chiar dinamica ei digitală, calitatea „fetișistă" a cărților electronice pe care o invocă unii teoreticieni ai zonei virtuale și cyber, ca N. Katherine Hayles, pare să fie mai clar marcată și mai atractivă decît cea a volumelor tipărite. De asemenea, caracterul interactiv al publicațiilor electronice poate schimba procesul „lecturii" dintr-unul de consum pasiv într-unul de participare activă. Textul nu mai este încremenit, cititorul poate avea discuții sau dezbateri *on-line* cu autorul sau cu alți cititori, iar, la limită, actul de lectură poate căpăta valoarea unuia de creație, așa cum se întîmplă în cazul ficțiunilor hyper-textuale colective (sau cu participare deschisă). Mai mult decît atît, spațialitatea hyper-textuală abolește distanțele, prin posibilitatea accesării totalității din orice punct și în orice direcție de conținut.

Chiar dincolo de existența rețelei, mobilitatea actului de lectură se vede sporită de același fenomen de electronizare a mijloacelor de vizualizare / copiere / transmisie textuală. Din acest punct de vedere, apariția *computer-pen*-urilor, unelte „futuriste" produse

de companii ca *Siemens* și care au capacitatea de a „citi", stoca, traduce în diferite limbi și transfera pe computerul personal cantități de text de la cîteva zeci la cîteva sute de pagini, este doar unul dintre semnele comodificării lecturii în era protezelor digitale optice și manuale. Pe aceleași coordonate, dezvoltarea *agendelor mobile digitale* (*mobile notebooks*) și a tehnologiilor hibride radio--computerizate favorizează schimbul de informații la distanță în timp real. Așa stau lucrurile, de pildă, în cazul tehnologiei *Bluetooth*, prin care doi utilizatori de mini-*notebook*-uri digitale își pot „scrie" unul altuia și se pot citi instantaneu pe ecran, fără a-și conecta agendele sau a se branșa la vreun serviciu de *mail* pe Internet.

Interactivitatea digitală facilitează accesul utilizatorului la informație și asigură posibilitatea unei contextualizări permanente a acesteia. În plus, ea îngăduie utilizatorului să se conecteze (sau să își conecteze propriul conținut creat) la alte conținuturi din rețea, dezvoltîndu-se astfel o *matrice contextuală* compusă din contribuțiile tuturor creatorilor / utilizatorilor inter-relaționați (în fond, o formă elastică de altruism referențial). Astfel, utilizatorul rețelei nu mai este un consumator pasiv, iradiat de informația afișată pe ecran, ci un inter-experimentator comunitar de forme, structuri, idei, stiluri – cu alte cuvinte, beneficiarul, gestionarul și creatorul propriei dinamici tehno-culturale.

(apărut prima oară în *Secolul 20*, nr. 4-9 / 2000)

Tehnocultura. Evoluție și impact

Relația interactivă dintre cultură, știință și tehnologie poate fi privită ca una emblematică a ultimilor 60 de ani. Atît postmodernitatea (etapa civilizatorie marcată prin evoluția societății capitaliste către o economie postindustrială, cibernetică și digitală), cît și postmodernismul (dominanta culturală hibridă, relativă și indeterminantă a celei de a doua jumătăți a secolului 20) sînt dependente de un flux principal al istoriei ideilor: transdisciplinaritatea. În interiorul fenomenului, cultura devine o parte a tehnologiei, iar tehnologia își elaborează propria cultură. Metode, instrumente, procedee, sisteme de referință sau unități de măsură aparținînd unuia dintre domenii sînt împrumutate celuilalt, pentru a îmbogăți și diversifica rezultatele creației și cercetării. Interfațarea celor două arii aparent incompatibile este sinonimă cu apariția unei paradigme pe care teoreticienii o numesc *tehnoculturală*.

Tehnocultura se dezvoltă în anii '80 în spațiul nord-american și este tematizată academic un deceniu mai tîrziu. În anii '90, partizanii transdisciplinarității discută despre „tehnocultură și tehnoștiință" (Stanley Aronowitz, Barbara Martinsons), „culturi ale întruchipării tehnologice" (Mike Featherstone, Roger Burrows) sau „politici culturale ale tehnoculturii" (Constance Penley, Andrew Ross). Alteori, ei identifică raporturi de dependență între descoperiri ale științei și tehnologiei și tipare, strategii sau dinamici ale literaturii (N. Katherine Hayles) sau observă similarități între formele de organizare ale sistemelor cibernetice și direcțiile de dezvoltare socială și de gen (Donna Haraway).

În Statele Unite, paradigma tehnoculturală este întreținută în primul rînd instituțional. Cele mai puternice centre academice dedicate cercetării transdisciplinare de tip tehnocultural se regăsesc la M.I.T., Carnegie Mellon și în zona universităților californiene, cu precădere la U.C.L.A. Ele cuprind departamente, laboratoare și programe de învățămînt dedicate studiului *culturii și științei tehnologice*, cu accent puternic pe domeniile de *robotică* și *inteligență artificială* (AI). Ample finanțări private și de Stat sprijină o arie considerată de interes vital pentru economia de peste Ocean.

În România, cercetarea tehnoculturală instituționalizată lipsește în totalitate. Trecerea societății românești a anilor '80 prin etapa nefericită a unui „postmodernism fără postmodernitate" (Sorin Alexandrescu, Mircea Martin) este una dintre explicațiile posibile ale acestei absențe. Altă explicație ar ține de incapacitatea sau refuzul adaptării societății românești postdecembriste la economia capitalistă cibernetică și digitală. În ambele cazuri, dezinteresul public și lipsa de voință sistemică îndepărtează România de principalul motor cultural și civilizatoriu al globalismului.*

Tehnocultura reprezintă un domeniu hibrid nu doar prin definiție, ci și prin caracteristici. Teoria și practica tehnoculturală

* În spațiul autohton există un decalaj vizibil între teoria și practica aplicării modelului transdisciplinar. Pe hîrtie, politicile culturale și educaționale din ultimii ani par generoase. Ele încurajează apropierea sistemului de învățămînt românesc de „cerințele pieței europene și globale", pornind de la modelul antreprenorial din universitățile americane private. În realitate, lucrurile stau diferit. Modelul privat american este copiat parțial și fără discernămînt, iar aplicațiile sale sînt concepute pentru o societate nepregătită teoretic să le asimileze și incapabilă economic să le susțină. La nivelul exigențelor, factorii de răspundere politică îl suprapun birocratic peste modelul învățămîntului de stat, invocînd liberalist principiile de „concurențialitate" și „rentabilitate"; la nivelul execuției, ei mențin condițiile de control etatist și (sub)finanțare centralistă. În această situație, tehnocultura nu poate intra în planurile de învățămînt. Inadecvarea la un domeniu a cărui inserție și finanțare academică ar genera efecte „în beneficiul pieței muncii" substanțial mai clare decît cele pretinse de inginerii acordului Bologna este evidentă și anacronică.

îmbină principalii parametri ai gîndirii postmoderne: relativismul, indeterminarea, medianitatea, dezagregarea și recompunerea, hibridizarea, interfațarea. Totul se subordonează unei viziuni transdisciplinare cu finalitate mixtă: pe de o parte, știința și tehnologia servesc unor demonstrații estetice; pe de alta, cultura împrumută tehnologiei modele și sisteme care devin operaționale științific. De exemplu, teoriile fractale ale matematicianului Benoit Mandelbrot (1975) inspiră perspectiva narativă a unor romancieri ca John Barth (1991) sau pe cea fotografică a unor artiști vizuali ca John Briggs (1992). În aceeași manieră, construcția ficțională a cyberspace-ului, realizată în două etape de către prozatorul William Gibson (1982 și 1984), anticipează dezvoltarea tehnologică a „matricei" Internetului: World Wide Web-ul lui Tim Berners-Lee din 1989 (proiectul) și 1991 (aplicația).

Există însă și voci care nu găsesc o finalitate pozitivă tehnoculturii și tehnoștiinței. Într-o carte deja celebră, *Impostures intellectuelles,* Alan Sokal și Jean Bricmont, doi critici scientiști ai postmodernismului și adversari declarați ai relativismului deleuziano-guattarian, denunță, încă din 1997, așa-numitele „imposturi intelectuale" ale unora dintre cei mai influenți teoreticieni transdisciplinari postmoderni: Lacan, Kristeva, Irigaray, Latour, Baudrillard, Lyotard sau Virilio. Aceștia ar practica abuzul de uz și demonstrație teoretică: nici una dintre noțiunile împrumutate de ei din zona științei nu ar fi compatibilă (și nici folosită corect) cu vreun domeniu cultural. Adepți ai purității și competenței monodisciplinare, Sokal și Bricmont resping orice plasare a conceptelor științifice sub semnul hibridizărilor ce proliferează în numele „noului relativism": noțiunile matematice sau fizice, afirmă ei, nu pot fi utilizate nici ca „narațiuni", nici ca „rezervoare de metafore".

Pe de altă parte, atunci cînd un matematician sau un fizician publică o carte de popularizare a propriei discipline, monocentrismul terminologic se relativizează brusc, iar exigențele purismului disciplinar scad de la o pagină la alta. Într-un asemenea context, pe care Sokal și Bricmont se feresc să îl amintească, utilizarea, de multe ori „improprie" sau „distorsionată", a unor concepte, motive sau procedee stilistice / retorice preluate din domeniul literaturii (comparații, metafore, figuri de amplificare etc.) cu scopul plasticizării sau accesibilizării noțiunilor specifice domeniului științific

(matematică, fizică etc.) devine nu doar scuzabilă, ci și utilă și necesară. „Imposturile intelectuale" incriminate de cei doi profesori de fizică din New York și Louvain funcționează într-un singur sens: cel convenabil omului de știință.

Plasat între exigențe diverse și, de cele mai multe ori, conflictuale (puritate și impuritate taxonomică; legitimitate și ilegitimitate academică; oportunitate și inoportunitate instituțională; eficiență și ineficiență economică), domeniul tehnoculturii este unul dintre punctele de atracție ale postmodernității și postmodernismului. Indiferent de tabăra în care ne situăm, a susținătorilor sau a adversarilor domeniului, gestionarea impactului și a forței sale de iradiere publică rămîne o chestiune de maxim interes și actualitate.

(apărut prima oară în *Dilema veche*, nr. 218 / 21 aprilie 2008)

Cronici postmoderne

Dialoguri digitale

New-yorkezul John Brockman este considerat unul dintre numele de rezonanţă ale culturii cibernetice din ziua de astăzi. Autor şi editor a 19 volume în domeniu, el este fondatorul agenţiei literare şi de *software* Brockman Inc. şi co-fondator al unei companii de editare în format electronic pe Internet. Ultima sa apariţie, *Digerati. Encounters with the Cyber Elite* (San Francisco, HardWired, 1996), reprezintă materializarea unui ambiţios proiect interdisciplinar care îşi propune să strîngă laolaltă voci din cele mai avansate domenii ale ştiinţei şi artei.

Pentru racordarea proiectului la coordonatele culturii şi tehnologiei digitale, autorul întrebuinţează doi termeni-cheie, *digerati* şi *elita cyber*, socotiţi sinonimi. Prin *digerati*, Brockman nu defineşte atît un grup de privilegiaţi ai revoluţiei cibernetice, cît mai degrabă ramificaţiile experimentale de comunicare existente în interiorul acestuia. Ideea comunicării experimentale apare chiar în *motto*-ul proiectului: „Să ajungem la limita cunoaşterii, să căutăm inteligenţele cele mai complexe şi mai sofisticate, să le adunăm într-o cameră şi să le permitem să-şi pună una alteia întrebările pe care şi le pun fiecare în parte". Printre personalităţile care, începînd din 1981, au participat la proiectul interdisciplinar deschis de Brockman figurează filosoful Daniel C. Dennett, fizicianul Freeman Dyson, psihologii Howard Gardner şi Steven Pinker, matematicianul Benoit Mandelbrot, scriitorii Ken Kesey, Annie Dillard, Steven Levy.

Digerati cuprinşi în dialogurile volumului din 1996 sînt priviţi ca exploratori ai frontierei cibernetice, ajunşi prin forţa ideilor să facă parte dintr-o „meritocraţie" oricînd extensibilă. Rolul lor principal

ar fi acela de a „evangheliza, a conecta oamenii între ei, a se adapta rapid". Totul se desfășoară într-un spațiu hyper-tehnologizat (dar extrem de elastic și de permisiv), pe care Marshal Mc Luhan îl anticipase cu trei decenii în urmă: Internet, World Wide Web, lumea Power PC-urilor.

În rîndul celor care își intersectează ideile, *e-mail*-urile și megabiții în carte se mai numără David Bunnel, fondator al revistelor *PC Magazine* și *PC World;* Denise Caruso, publicist în domeniul comerțului digital la *New York Times;* David R. Johnson, specialist în drept și director la *Cyberspace Law Institute;* Danny Hillis, vicepreședinte al sectorului de cercetare / dezvoltare la *Walt Disney Company;* Jaron Lanier, muzician și unul dintre pionierii realității virtuale; Cliff Stoll, astrofizician și Howard Rheingold, autor și editor de teorie cyber.

Ideile pe care aceștia le pun în discuție variază de la definirea valorii ca activitate pînă la echivalarea conținutului cu contextul comunicării; de la înțelegerea sociologică a expansiunii Internetului pînă la implicațiile ei juridice; de la stabilirea consecințelor de marketing ale digitalizării informației pînă la identificarea artei ca instrument multimedia; de la analiza filosofiei comunității globale pînă la problema pluralismului de expresie religioasă în rețea.

Rezultatul dialogurilor orchestrate de John Brockman este un *brainstorming* despre trei teme majore ale lumii contemporane (*comunicare, civilizație, cultură*), pe care cititorul-spectator îl poate parcurge dezinvolt, cu sentimentul apartenenței la un prezent în permanentă mișcare.

(apărut prima oară în *Vineri*, supliment cultural
al *Dilemei*, nr. 1 / noiembrie 1997)

Creangă și „acțiunea afirmativă"

La vremea cînd, cu cîteva luni înainte de moarte, Ion Creangă își revedea *Prefața la Poveștile mele* cu un amestec de regret și ironie blîndă, nici scriitorii, nici cititorii (și, cu atît mai puțin, eroii literari) nu păreau familiarizați cu termeni ca „discriminare", „discriminare pozitivă" sau „acțiune afirmativă". Rînduri amare, dedicate unui public universal, dar limitat și autosuficient, stîrneau cel mult zîmbetul junimiștilor la „Borta-rece": „Iubite cetitoriu. Multe prostii ăi fi cetit, de cînd ești. Cetește rogu-te și ceste și unde-i vedè că nu-ți vin la socoteală, iè pana în mînă și dă și tu altceva mai bun la ivală căci eu atîta m-am priceput și atîta am făcut. Autoriu". Micul program auctorial de „răutăți" calculate, etalat în *Prefață* și pus în practică în paginile *Poveștilor* și *Povestirilor*, fie era tratat cu condescendență amuzată, fie trecea de-a dreptul neobservat. Nici o voce, însă, nu îi reproșa „abaterile ideologice".

În prezent, într-un spațiu cultural (cel autohton) extrem de sensibil la formule politice împrumutate fără discernămînt, riscul ca literatura lui Creangă să fie neînțeleasă ori, mai grav, repudiată din rațiuni dogmatice, există. Citite printr-un filtru pur politic (un *politic* din sintagma *political correctness*), care se aplică din ce în ce mai des artei (de la literatură, la cinematografie și muzică – a se vedea, de pildă, criteriile după care sînt acordate *Oscar*-urile sau premiile *MTV*), *Poveștile* și *Povestirile* sale ar deveni simple exerciții de discriminare pe criterii de sex sau vîrstă, demne de a fi restaurate „pozitiv" printr-o corecție ideologică aplicată personajelor și vocii narative. Flexibilitatea ludică a unor istorii „pe dos" (în genul desenelor animate *Dexter's Laboratory, Johnny Bravo, Cow &*

Chicken sau *I Am Weasel*), libertatea tonului narativ autosubversiv și, mai ales, plăcerea unei morale strîmbe, similară celei a glumelor sadice (critici ca Valeriu Cristea au semnalat, de altfel, „răutatea" ficțională a lui Creangă, extrem de asemănătoare cu cea caragialiană din nuvele și schițe), s-ar pierde astfel definitiv sub presiunea lecturii dogmatice.

Cum ar arăta, astăzi, un eventual demers de comprimare ideologică a basmelor „sucite" ale lui Creangă? Un scurt inventar de situații inadecvate etic și estetic (realizat în maniera lui Iorga sau Sanielevici, dar îmbrăcînd hainele teoretice ale lui Susan Lanser sau Robyn Warhol) l-ar pune pe „Marele Clasic" într-o postură mai degrabă „mică".

În *Soacra cu trei nurori* (1875), femeia în vîrstă (denumită, generic, „baba" – termen jignitor și opresiv, în optica PC) e rea, zgîrcită, violentă și neatentă. Ca supliment de neajunsuri comportamentale, ea „suduie" tot ce îi iese în cale cu o culoare și o dezinvoltură alarmante: „Mînca-v-ar ciuma să vă mănînce!" După ce aplică programul de exterminare prin travaliu nocturn a propriilor nurori (alcătuit parcă sub deviza extremistă: „Munca perpetuă – izvor de sănătate!"), femeia își găsește sfîrșitul bătută pînă la sînge, călcată în picioare (de către nora „mai șugubață") și trepanată cu ace în limbă. Morala poveștii: prin violență și cruzime, se rezolvă orice problemă administrativă.

În *Punguța cu doi bani* (1876), o „babă" foarte asemănătoare celei din *Soacra cu trei nurori* (adică „foarte zgîrcită" și „zgîrcită și nebună") are puseuri zoo-criminale care ar stîrni atenția RSPCA-ului sau a Fundației „Cuțu-Cuțu". Femeia dorește să mărească productivitatea muncii prin bătaie, stimulîndu-și găinile cu ciomagul (pentru a face ouă) și cerînd, în mod absurd, același lucru și de la cocoș. Mai mult, ea își molipsește „moșneagul" să aplice același tratament profilactic, în scopuri industriale și cu efecte evoluționiste neașteptate (cocoșul, de frică, începe să vorbească și îi aduce astfel bani „moșului"): „Moșneagul, pofticios și hapsîn, se ia după gura babei și, de ciudă, prinde iute și degrabă cucoșul și-i dă o bătaie bună, zicînd: – Na! ori te ouă, ori du-te de la casa mea; ca să nu mai strici mîncarea degeaba". Morala poveștii: cruzimea la adresa animalelor generează prosperitate economică în micile gospodării rurale.

În *Dănilă Prepeleac* (1876), singura apariție feminină este sporadică, dar nu mai puțin dezonorantă: nevasta fratelui bogat, o femeie intrigantă și posesivă, care „de multe ori făcea zile fripte bărbatului, ca să-l poată descotorosi odată de frate-său". În literatura lui Creangă, femeia (în general) și nevasta (în particular) ilustrează suma tuturor nefericirilor reale sau posibile din viața bărbatului. Morala poveștii: dacă vrei să dezbini o familie, apelează la o femeie.

Povestea Porcului (1876) prezintă un caz special: un basm „împotriva firii", care ar putea fi interpretat astăzi atît ca discriminatoriu (la adresa capacității de procreație a persoanelor în vîrstă), cît și ca *politically correct* (cu referire la drepturile animaliere). Este istoria a doi bătrîni (el, 100 de ani; ea, '90), care doresc atît de mult să aibă un copil, încît acceptă ca acesta să provină... din regnul animal: „Iară baba nu știa ce să mai facă de bucurie că are un băiet [*un purcel*, n. IM] așa de chipeș, de hazliu, de gras și învălit ca un pepene". Deși aici „baba" probează hărnicie și o minimă bunătate sufletească, morala poveștii pare la fel de îndoielnică (sau, dimpotrivă, salutară, pe criterii de hibridizare zoo-ideologică): orice „jivină" se poate transforma în „copilul nostru", cu drepturile și obligațiile respective. Scenaristul seriei animate *Cow & Chicken* ar fi avut în povestea lui Creangă surse de inspirație pentru mai multe episoade.

Exemplele ar putea continua cu *Povestea lui Stan Pățitul* (1877 – descrierea femeii mai rele ca dracul) sau *Fata babei și fata moșneagului* (1877 – ipostazierea răutății feminine ca ereditară și, prin urmare, intratabilă) și cu remediile narative corespondente: extragerea coastei malefice, efectuată chiar de către drac (în primul caz) și lichidarea „babei rele" și a fetei acesteia (în cel de al doilea). Cît despre pasiunea „cucoanelor" din *Povestea poveștilor* (1877) pentru legumicultura de masă, doar autorul ne-ar fi putut lămuri dacă interesul pur comercial era dublat și de altceva: „Și, drept dovadă, baba înșfacă o mătărîngă, care era mai mare, de pe un strujan și începe s-o pue în lucrare cum se cade... " Scena jucat-licențioasă ar fi făcut cinste oricărui episod animat din seria *Beavis & Butt-Head*, unde ricanările celor doi anti-eroi postmoderni ar fi însoțit cum nu se poate mai potrivit comentariile „ghiduțe" ale naratorului lui Creangă.

La capătul unei asemenea lecturi de inventariere a lipsurilor etice din *Poveștile* lui Creangă și de identificare a maltratărilor estetice la care este supusă femeia în ipostaza ei ficțională, s-ar putea afirma că personajele basmelor lui Creangă au nevoie de o serioasă „restaurare a drepturilor încălcate" și de o „compensare a imaginii știrbite". Un program semi-literar, semi-social de *affirmative action* (politică vizînd crearea de măsuri speciale pentru anumite categorii sau grupuri, anterior minoritare și „sub-reprezentate", cum ar fi femeile) ar putea echilibra drepturile știrbite ale „babelor" și „hoanghinelor" lui Creangă, repoziționîndu-le, după mai bine de un secol, în „cîmpul social și economic" din care au fost excluse sau în care au fost silite să joace roluri improprii.

De regulă, conceptul de *affirmative action* apare fie ca sinonim, fie ca alternativ la cel de *positive discrimination:* primul circulă în spațiul britanic (unde, totuși, discriminarea pozitivă este interzisă prin lege), al doilea, în cel american. Indiferent de aria de geografie politică și culturală în care se dovedește activ și operant, el și-ar putea face astăzi loc, din zona marilor confruntări ideologice ale post-postmodernismului, în cea a micilor înțepături literare clasice.

La urma-urmei, după cum explică Richard Fullinwider în *Stanford Encyclopedia of Philosophy,* avem de a face cu un concept deopotrivă economic, politic și filosofic: „«Acțiune afirmativă» înseamnă o serie de măsuri pozitive luate pentru a spori reprezentarea femeilor și minorităților în domenii ca munca, educația și afacerile, din care au fost în mod tradițional excluse. Cînd aceste măsuri presupun o selecție preferențială – pe baze de apartenență rasială, etnică sau de gen – acțiunea afirmativă generează puternice controverse". Controversat sau nu, de ce nu i s-ar găsi unui astfel de concept și aplicare literară? Cititorii sînt singurii în măsură să ofere răspunsul potrivit.

(apărut prima oară în *Dilema Veche,*
nr. 146 / 10-16 noiembrie 2006)

În căutarea lui Thomas Pynchon

Pretext

Pe 30 aprilie 1997, compania Henry Holt lansează la New York ultimul roman al lui Thomas Pynchon, *Mason & Dixon*, volum-gigant (aproape 800 de pagini) care ajunge instantaneu *best-seller* pe listele gazetelor *New York Times* și *Los Angeles Times*. Apariția este precedată de o campanie de amorsare în trepte a interesului public, ale cărei începuturi pot fi împinse pînă în anul... 1973. Atunci, odată cu publicarea lui *Gravity's Rainbow*, socotit ulterior cel mai important roman al lui Pynchon și al postmodernismului american, s-ar fi aflat vestea că autorul lucrează la un uriaș proiect despre linia Mason-Dixon, trasată în secolul al XVIII-lea între coloniile Pennsylvania și Maryland. Și un fapt anecdotic: nominalizat în 1974 la Premiul Pulitzer pentru Proză, *Gravity's Rainbow* a fost respins de Comitetul pentru Acordarea Premiului cu 11 voturi la 3, sub motivația că ar fi un roman „de necitit", „bombastic", „manierist" și... „obscen". Unul dintre membrii juriului și-ar fi motivat chiar decizia, afirmînd că de-abia ar fi reușit să parcurgă 1/3 din cele 760 de pagini.*

* În 2006, Pynchon „recidivează" cu un roman de... 1120 de pagini, *Against the Day*. Și de această dată, unii comentatori îl consideră „frustrant" și „prolix", în timp ce alții îl privesc ca pe o „capodoperă" și o „realizare monumentală". În orice caz, mai liber, mai ludic și mai șocant în materie de sexualitate literară decît *Gravity's Rainbow*, *Against the Day* ar fi stîrnit astăzi „apoplexia juriului Pulitzer", după cum observă *fanii* Internauți ai autorului.

Ion Manolescu

Omul invizibil

Deși Thomas Pynchon trece, în ultimele două decenii și jumătate, drept cel mai important prozator postmodern de peste Ocean (sau poate tocmai de aceea), biografia îi rămîne învăluită în mister. Prin comparație cu biografiile lui Yeti sau Nessie, dosarul vieții lui Pynchon arată ca un maculator alb pe lîngă un jurnal intim. Cînd, totuși, un operator *CNN* l-a surprins recent pe Pynchon în Manhattan, prozatorul ar fi telefonat imediat postului pentru a cere imperios ca imaginile să nu fie făcute publice. „Dați-mi voie să fiu explicit", ar fi declarat Pynchon, „prefer să nu fiu pozat". Pe scurt, autorul se încăpățînează să nu își dezvăluie domiciliul, refuză orice interviu sau fotografie (inclusiv pe copertele volumelor sale), nu iese niciodată în public și, în consecință, nu poate da autografe fanilor. Drept urmare, aceștia au emis mai multe presupuneri (că nu ar exista; că ar fi vorba despre mai multe persoane scriind sub pseudonim) și i-au confecționat cîteva zeci de identități virtuale pe Internet, de la Cassanova la Unabomber. În lipsa datelor, americanii se mulțumesc să organizeze concursuri de imitatori Pynchon și spectacole de păpuși ce pun în scenă romane ca *V* sau *Gravity's Rainbow*.

Zvonurile

Ca orice autor care se respectă și mai ales ca unul pentru care istoria este rezultatul unei ciocniri de conspirații paranoice și schizoide, Thomas Pynchon trăiește în primul rînd prin zvonurile care îi alimentează biografia. În felul acesta, două dintre cele mai spectaculoase teme ale literaturii sale, *enigma* și *entropia* (specifice și prozei lui Culianu), glisează treptat din operă în realitatea cotidiană, acaparîndu-se reciproc. Puținele împrejurări în care ar fi fost văzut după începutul carierei de romancier (*V*, 1963) dezvăluie un Pynchon misterios și cosmopolit, gravitînd între Manhattan Beach, California (1965), Londra (1979) și Boston (1987). Pe de altă parte, unele informații preluate de *New York Magazine* susțin că, în ultimii șase ani, Pynchon ar fi trăit liniștit împreună cu familia în

Manhattan. Mai mult decît atît, în 1996, prozatorul ar fi scris versuri pentru formația de *rock* alternativ Lotion, participînd activ la concertele acesteia. În tinerețe, zvonurile îl descriu pe studentul Pynchon ca pe un cititor rebel de literatură, care își începea activitatea în biblioteci la ora unu după-amiaza cu o porție de spaghetti și un suc și o încheia noaptea la ora trei. Aceleași zvonuri afirmă că ar fi fost extrem de afectat de moartea lui Marilyn Monroe, că ar fi pasionat de muzică *jazz* și în special de Thelonius Monk și că, încercînd să descifreze anumite pasaje din *Gravity's Rainbow* împreună cu Jules Siegel de la *Playboy*, i-ar fi declarat reporterului în 1977: „Nu-mi mai amintesc ce-am vrut să spun acolo". În orice caz, identitatea autorului despre care s-a afirmat că ar fi cînd J.D. Sallinger, cînd William Gaddis, cînd amîndoi laolaltă, rămîne bine protejată îndărătul unei rețele cvasi-infinite de oglinzi deformate.

Faptele

Thomas Ruggles Pynchon Jr. s-a născut la 8 mai 1937 în Glen Cove, Long Island, New York. A terminat liceul în 1953, primind o bursă la Universitatea Cornell la departamentul de Inginerie Fizică. După doi ani de stagiu militar în marina americană, s-a întors în 1957 la Cornell, transferîndu-se la Colegiul de Arte și Științe. Acolo, a audiat un curs al lui Vladimir Nabokov și a lucrat în echipa redacțională de la *Cornell Writer*. Între 1960-1962, a fost angajat ca ajutor de inginer la compania *Boeing* din Seattle, pentru care a făcut documentație tehnică. Din 1963, devine unul dintre cei mai importanți prozatori americani, autor a cinci romane și al unei culegeri de povestiri – toate, exemplare pentru curentul postmodern. În rest, tăcere.

Thomas Pynchon = Wanda Tinasky?

În lumea postmodernă a sfîrșitului de secol 20, a fi în același timp bărbat și femeie nu mai este o dificultate, ci un privilegiu. Cu toate acestea, o asemenea operațiune de pluralizare identitară trebuie privită cu rezerve în cazul lui Thomas Pynchon. Problema s-a pus

în momentul în care, în anii '80, gazeta *Anderson Valley Advertiser* din California de Nord a început să primească scrisori de la o autoare numită Wanda Tinasky. Cele 80 de epistole trimise între aprilie 1983 și august 1988 atacau figuri proeminente ale lumii literare americane și prezentau numeroase asemănări cu proza lui Pynchon: același stil jovial și erudit, același mixaj de cultură pop și enciclopedism savant, aceleași idiosincrazii culturale, politice, mediatice sau ecologice. În scrisorile ei, Wanda Tinasky se prezintă drept descendentă a țarilor Rusiei, trăind acum din negustorie și vagabondaj în zona ținutului Mendocino – același pe care Pynchon îl descrie amănunțit în romanul *Vineland* (1991). Epistolele, astăzi strînse în volum (*The Letters of Wanda Tinasky*, 1996), au declanșat imediat o polemică, pornind de la supoziția, larg răspîndită în mediile academice americane, că Wanda Tinasky ar fi una și aceeași persoană cu Thomas Pynchon. Printre cei care au sprijinit cu argumente stilistice, tematice, biografice și chiar ortografice această ipoteză s-au numărat publicistul Charles Hollander, într-un articol din *New York Press* (1995), Ron Rosenbaum, cronicarul lui *New York Observer* (1997), cercetătorul și eseistul Steven Moore, colaborator la *Pynchon Notes* și prefațator al volumului Wandei Tinasky. De cealaltă parte, atît agentul literar al lui Pynchon (soția sa, Melanie Jackson), cît și editorul companiei *Holt*, Ray Roberts, au făcut declarații publice prin care negau paternitatea prozatorului asupra scrisorilor Wandei Tinasky. În plus, canalul *CNN* pretinde că se află în posesia unei benzi magnetice pe care Pynchon însuși afirmă că nu ar fi scris nici o epistolă și că totul nu ar reprezenta decît o farsă scăpată de sub control. Într-o atare situație, argumentele opoziției par să fie îndeajuns de puternice pentru a închide polemica. Și totuși, dacă Wanda Tinasky nu este Thomas Pynchon și Thomas Pynchon nu a împrumutat pentru o jumătate de deceniu perucile și jupoanele împărătesei Rusiei, misterul identității prozatorului nu face altceva decît să-și adauge un nou voal.

Epilog

În 1959, Thomas Pynchon și bunul său prieten Richard Farina au mers la un bal mascat: Pynchon, deghizat în F. Scott Fitzgerald,

Farina, în Ernest Hemingway. Astăzi, carnavalul continuă și, privind în oglindă, n-ar fi exclus să descoperim cîte un Thomas Pynchon în fiecare dintre noi.

(apărut prima oară în *Vineri*, supliment cultural
al *Dilemei*, nr. 1 / noiembrie 1997)

O poveste cu un Tolkien

Despre o istorie adevărată sau inventată

Deși inițialele J.R.R. rezonează în mintea cititorului cu abrevierile J.R. sau J.F.K., ele nu au de-a face nici cu odiseea petroliferă a familiei Ewing, nici cu destinul politic al fostului președinte american. Născut, din părinți englezi, la 3 ianuarie 1892 în Bloemfontein, Africa de Sud, J(ohn) R(onald) R(euel) Tolkien nu avea să joace vreun rol în *Dallas*-ul de sîmbătă seara al lui Jock Ewing și Digger Barnes și nici în cel real (dar, la rîndul lui, televizat) al lui John Fitzgerald Kennedy. Cu toate acestea, faima lui Tolkien nu pare departe de cea a serialului regizat de Leonard Katzman în anii '70, iar posteritatea operei sale literare este cel puțin la fel de complicată ca aceea politică a președintelui democrat asasinat în 1963.

Astăzi, J.R.R. Tolkien este considerat unul dintre cei mai importanți autori de universuri imaginare din istoria prozei universale, în timp ce *The Lord of the Rings* apare frecvent în topurile literare drept „cartea secolului 20". La granița dintre basm, epopee și ficțiune SF, romanele lui Tolkien au generat apariția de cenacluri, grupuri de discuție și *fan-club*-uri în Europa și Statele Unite, susținătorii lumilor paralele inventate de autor apărîndu-i cu înverșunare pe Gandalf, Frodo sau Bilbo Baggins (pentru a-i numi doar pe cîțiva dintre protagoniști) în paginile unor reviste sau ale *site*-urilor de Internet dedicate acestora. Adaptările cinematografice ale romanelor *The Hobbit* (sursă de inspirație pentru un desen animat) și *The Lord of the Rings* (transpus, în 2001, de regizorul Peter Jackson într-un film cu 13 nominalizări la *Oscar*, dintre care 4 premiate)

sporesc celebritatea lui Tolkien, mutînd centrul de interes dinspre latura cultă spre cea populară a operei sale. Nu în ultimul rînd, cititorii se înghesuie să obțină hărți cît mai precise ale ținuturilor imaginate de autor, în speranța unei întîlniri neașteptate cu magicianul Gandalf și toiagul său fermecat sau cu *hobbitul* Frodo și Inelul Puterii Întunericului. Atunci cînd acest lucru nu este posibil, publicul apelează la machete (sau la ecranul computerului, după preferință), jucînd *Dungeons & Dragons, Warhammer* sau *Warmaster*, jocuri de roluri și enigme sau de strategie inspirate de cărțile lui Tolkien.

Spre deosebire de biografia lui Gandalf, care, ca a oricărui magician ce se respectă, se pierde în negura vremurilor, cea a lui Tolkien este mult mai exactă și mai accesibilă. Adevărata poveste a vieții lui J.R.R. începe în Anglia, unde mama sa, Mabel Tolkien, îl aduce din Africa de Sud la vîrsta de trei ani. După unii exegeți, pasiunea pentru *hobbiți* și alte ființe de basm inventate ar data din vremea copilăriei și a școlii la Birmingham; după alții, ea s-ar cristaliza în jurul lui 1917, cînd Tolkien și-ar începe marele ciclu de legende și mituri ale lui Middle-earth (ținutul imaginar al aventurilor sale), desenînd o serie de hărți cu așezările, drumurile, munții, pădurile și apele cuprinse în universul său paralel. „Dacă vrei să dezvolți o poveste complicată", spune chiar autorul, „trebuie să lucrezi pornind de la o hartă; altfel, nu vei mai alcătui niciodată harta la sfîrșit". Istoria orală a *hobbiților* s-ar mai putea raporta și la anul 1933, cînd, pentru amuzamentul fiicei sale Priscilla, în vîrstă de 4 ani, J.R.R. s-ar fi apucat să îi povestească acesteia isprăvile lui Bilbo Baggins.

„Harta" vieții lui J.R.R. Tolkien arată la fel de divers ca și cea urmată de personajul său principal, Frodo, în romanul *The Lord of the Rings*. După ce trece pe la Oxford, unde este trimis cu o bursă, își încheie studiile la Exeter, în 1915. Un an mai tîrziu, se căsătorește cu Edith Bratt, care va deveni mama devotată a celor patru copii ai săi: John (născut în 1917), Michael (1920), Christopher (1924, viitorul legatar testamentar al operei tatălui) și Priscilla (1929). Căsătoria lor se întinde pe 55 de ani, fiind întreruptă doar de moartea lui Edith, în 1971, care îl va afecta pe J.R.R. Tolkien pînă la sfîrșitul vieții.

Primul Război Mondial îi amînă o vreme planurile legate de viața academică pe care și-ar fi dorit-o la Oxford: înrolat în regimentul de pușcași Lancashire, Tolkien ajunge pe frontul francez, unde participă la bătălia de la Somme. De acolo, traumatizat de „șocul obuzelor", se vede trimis acasă, perioada de însănătoșire îngăduindu-i să se întoarcă la Oxford. Este momentul de început al unei strălucite cariere didactice, Tolkien predînd pe rînd engleza și anglo-saxona la University of Leeds și, din nou, la Oxford University, unde se împrietenește cu C.S. Lewis și Charles Williams, două dintre cele mai cunoscute figuri literare ale epocii. Întîlnirile celor trei în cadrul grupului de discuții *Inklings* le pun în valoare interesul comun pentru creștinism și proza fantastică, Clive Staples Lewis scriind romane populare pentru copii (în forma alegoriei creștine axate pe tema călătoriei spațio-temporale), iar Charles Williams fiind, printre altele, autor de *thriller*-uri fantastice (pe tema călătoriei multi-dimensionale mijlocite de magie).

Pasiunea lui Tolkien pentru folclor, mitologie și lingvistică veche, combinată cu un solid simț al moralei creștine (autorul afirmîndu-și în repetate rînduri credința romano-catolică), se regăsește deopotrivă în viața academică și în prozele ample pe care le scrie în toată perioada activității sale la catedră. De altfel, construite pe tema *căutării misterioase* într-o *lume paralelă* inventată pînă în cele mai mici detalii, cu referințe livrești la istorie, religie, calendar, alfabet sau genealogie, romanele lui Tolkien îmbină stilul exotic al literaturii de aventuri scrise de Robert Louis Stevenson cu rigoarea academică a istoriilor inexistente alcătuite de Borges. Prin ideea *universului paralel* (al *hobbiților*), ele mai pot fi comparate cu *Wonderland*-ul imaginat de Lewis Carroll, iar prin cea a *societăților alternative*, cu *Islandia* inventată de Austin Tappan Wright.

Cu toată acurateţea datelor biografice, în jurul profesorului Tolkien realitatea se îmbină adeseori cu povestea. Prozele sale, avînd în centru universul fantastic al lui Middle-earth, încep să fie legate de diverse evenimente ale cotidianului, în încercarea publicului de a justifica precizia lumii ficționale altfel decît printr-un imaginar auctorial suspect de exact. Speculațiile critice nu întîrzie nici ele să apară, dînd naștere unei biografii semi-fictive: romanul *The Hobbit* ar fi fost inspirat de foaia albă de hîrtie primită, la capătul unei examinări scrise, de la unul dintre studenți (și pe care

autorul ar fi mîzgălit cuvintele: „In a hole in the ground there lived a hobbit", ulterior prezente în deschiderea primului capitol), iar *The Lord of the Rings* ar fi codificat alegoric, în termeni de *heroic fantasy*, distrugerile celui de-al Doilea Război Mondial (explicație respinsă în prefața la a doua ediție a romanului chiar de către Tolkien, care nu agrea alegoriile: „Alegoria îmi displace, în mod cordial, ce-i drept, în toate manifestările ei și lucrul acesta s-a petrecut încă de cînd am crescut suficient de mult pentru a fi în stare să-i detectez prezența. Prefer, de departe, istoria, fie ea adevărată sau inventată [...]"). Cît despre autor, el ar fi fost hărțuit telefonic de sute de admiratori ai operei sale, pregătiți chiar și la miezul nopții să-i pună întrebări de genul: „Domnule Tolkien, avea Balrogul [monstru al focului din romanul *The Lord of the Rings*, n. IM] aripi sau nu?"

La capătul acestor speculații, singurele certitudini care rămîn sînt obținerea unui premiu literar prestigios (*International Fantasy Award*, decernat în 1957 pentru romanul *The Lord of the Rings*) și intrarea în istoriile literare (ca și în marile dicționare, cum ar fi *Larousse*-ul) a unui prozator de geniu, unanim socotit cel mai sofisticat autor de lumi inventate din întreaga proză a secolului 20. Indiferent că este vorba despre legenda *elfilor*, a giuvaericalelor furate și a răutății lui Morgoth, Stăpînul Întunericului din *The Silmarillion* (apariție postumă, în 1977), prima narațiune legată de lumea lui Middle-earth în cronologia imaginară a lui Tolkien, despre isprăvile lui Gandalf și Bilbo Baggins în confruntarea cu vorbărețul dragon Smaug, păstrător al comorii piticilor din *The Hobbit or There and Back Again* (1937) sau despre peripețiile unui *hobbit* curajos (Frodo Baggins) în lupta cu Sauron, ultimul Stăpîn al Întunericului din *The Lord of the Rings* (1954-1955), romanele lui Tolkien se bucură astăzi de o popularitate și o atenție critică demnă de seriozitatea și prestigiul unor *elfi*. Cum aceștia din urmă apar „încă înainte de începuturile Istoriei" și, fiind nemuritori, trăiesc și vor mai trăi multă vreme de acum încolo, este de presupus că longevitatea creatorului lor ficțional va trece dincolo de bariera ei concretă (2 septembrie 1973), mai departe, în povestea eternă și diafană a basmului.

Aventurile unui roman: The Lord of the Rings

Peripețiile capodoperei ficționale a lui Tolkien, *The Lord of the Rings*, sînt demne de aventurile oricăruia dintre eroii imaginați de autor. Încă de la apariție, romanul are parte de probleme de încadrare, editorii, criticii și istoricii literari supunîndu-l unor probe mai grele decît cele ale „Frăției Inelului" în drumul spre Mordor, ținutul de piatră și cenușă al Stăpînului Întunericului. Astfel, cronicile și, mai tîrziu, dicționarele și enciclopediile vorbesc în mod eronat despre o *trilogie*, cînd, de fapt, Tolkien scrie *un singur roman* (alcătuit din șase cărți și un apendice) pe care îl publică în trei volume: *The Lord of the Rings. Part One. The Fellowship of the Ring* (1954, Marea Britanie și SUA), *The Lord of the Rings. Part Two. The Two Towers* (1954, Marea Britanie; 1955, SUA) și *The Lord of the Rings. Part Three. The Return of the King* (1955, Marea Britanie; 1956, SUA).

Apoi, autorul și primii săi editori (Allen & Unwin, pentru Marea Britanie și Houghton Mifflin, pentru SUA) nu reușesc să cadă de acord asupra conținutului textual – hărțile, alfabetul și limbile inventate de Tolkien și întrebuințate de narator și personaje ridicînd mari probleme de reproducere tipografică. Obstacolul transcrierii tipografice a termenilor imaginați sau bricolați de autor (la rîndul lui, un corector al propriilor variante, în maniera perfecționistă a lui Urmuz sau Camil Petrescu) se dovedește atît de greu de surmontat, încît, nici pînă în prezent, nu există o *ediție completă* a romanului *The Lord of the Rings* (în sensul *fidelității* deopotrivă față de textul inițial și față de intervențiile ulterioare ale lui Tolkien). Chiar dacă autorul a promis, în prefața primului volum (1954), un „index de nume și cuvinte stranii" la sfîrșitul cărții, pentru a ușura cititorului accesul la limba *elvish* (folosită în Rivendell, așezarea cu munți și cascade paradisiace a regelui Elrond) sau a-i înlesni orientarea pe hărțile lui Middle-earth (ținutul imaginar străbătut de cei nouă membri ai „Frăției Inelului", în confruntarea cu Puterile Răului), apendicele a fost în cele din urmă abandonat (dimensiunile și costurile editării sale fiind considerate prea mari), iar cel de-al treilea volum a apărut decalat (1955) și cu un singur cuvînt de scuze din partea editorului.

Pentru a mări suspansul și dificultatea receptării, pe fondul unor ambiguități ale legii americane de *copyright*, în 1965 apare în SUA o ediție-pirat din *The Lord of the Rings*. Editorul (Ace Books) procedează discreționar și așază textul în format *paperback*, fără a avea asentimentul lui Tolkien; cu această ocazie, în forma romanului intervin greșeli de tipărire care creează confuzii și neclarități în raport cu ediția din 1954-55.

Odată cu apariția oficială a ediției a doua, revizuite de autor și tipărite de Balantine Books în octombrie 1965, Tolkien întreprinde o serie de corecturi pe text, înlocuiește prefața originală cu una nouă și adaugă un index de nume și trimiteri la pagină, însă într-o variantă abreviată. Este momentul în care, asemeni magicianului Gandalf, confruntat cu o șaradă inscripționată în piatra Porților închise ale Minelor din Moria, cititorul trebuie să dezlege enigma cuvintelor autobiografice ale lui Tolkien, pentru a realiza dificultatea situației și a merge mai departe cu sufletul împăcat: „Cînd, în cele din urmă, cuvîntul «sfîrșit» a apărut, întreaga poveste a trebuit să fie revizuită și, într-adevăr, în mare măsură rescrisă de la coadă la cap. Și ea a mai trebuit, de asemenea, să fie dactilografiată și re-dactilografiată: de către mine, costul unei dactilografieri executate de ființele-cu-zece-degete fiind peste puterile mele financiare".

În ciuda bunelor-intenții ale lui Tolkien, nici una dintre edițiile ulterioare din *The Lord of the Rings* nu întrunește condițiile tipografice dorite de acesta. Munca de compoziție a romanului, realizată, după propriile spuse, într-o perioadă amplă de timp (1936-1949), nu se vede astfel răsplătită printr-o editare exactă și unitară. Mai mult, după moartea autorului (1973), corecturile grafice și tipografice efectuate de cel de-al treilea fiu al său, Christopher, chiar și la nivelul hărților, îmbogățesc conținutul romanului prin inserția unor noi detalii obținute din arhiva tatălui, dar, în același timp, complică munca editorilor, a istoricilor literari și a cititorilor pasionați de adnotarea riguroasă a lumii lui Tolkien.

Misterul, fascinația aventurii (literare sau literale) și, mai ales, așteptarea unui deznodămînt clar și definitiv nu par să ocolească nici lumea filmului inspirat de cartea lui J.R.R. Tolkien. Deși cu încasări de peste 18 milioane de dolari în prima zi și peste 95 de milioane de dolari în prima săptămînă, filmul lui Peter Jackson își lasă, la rîndul lui, publicul în suspans. Frustrați de un final în care

Frodo Baggins și prietenul său devotat, Samwise Gamgee, privesc în zare spre Ținutul Umbrei, fără a pătrunde în acesta, spectatorii vor trebui să aștepte luna decembrie 2002 pentru a vedea a doua parte (*The Two Towers*) și decembrie 2003 pentru cel de-a treilea segment al peliculei (*The Return of the King*). Supărarea lor și a noastră, a cititorilor nemulțumiți de suprimarea bunului Gandalf în primul volum (tîrît de Balrog, monstrul minelor, în hăurile Umbrei) sau de reapariția negrei creaturi Gollum (o mai veche posesoare a Inelului Răului) în cel de-al doilea volum, nu poate fi însă decît de scurtă durată, atîta timp cît Tolkien a avut grijă să spună (în prefața ediției din 1965 a romanului) ce crede despre cei nemulțumiți de strategiile sale: „Unii care au citit cartea sau, în cel mai bun caz, au scris despre ea, au găsit-o plictisitoare, absurdă sau demnă de dispreț; și nu văd nici un motiv să mă plîng, din moment ce și eu am păreri similare despre operele lor sau despre tipurile de scrieri pe care le preferă într-un mod atît de ostentativ". La urma-urmei, poate că, așa cum observă ironic și auto-ironic chiar autorul, singurul regret rămîne acela că, mai devreme sau mai tîrziu, orice poveste se încheie și, paradoxal, toată așteptarea (plăcută sau iritantă) ni se pare atunci că a durat prea puțin: „Cel mai critic cititor al volumului, eu însumi, descoperă acum multe defecte, mici și mari. Dar, neavînd, din fericire, nici obligația de a revizui cartea, nici pe aceea de a o scrie din nou, le va trece pe toate sub tăcere, mai puțin pe unul care a fost remarcat de toți ceilalți: cartea este prea scurtă".

(apărut prima oară în *România literară*, nr. 18 / mai 2002)

Romane polaroid

Scriitorul NATO

Douglas Coupland s-a născut la 30 decembrie 1961 într-o bază NATO canadiană din Baden-Söllingen, Germania de Vest. Cetățean global, a copilărit în epoca hippioților și s-a maturizat în cea a video-generațiilor de *hackeri* și *digerati*, navigînd pe *MTV* sau *AOL*. Totul pe insula Vancouver din Canada, unde prozatorul cu fizionomie *à la* Tom Hanks își scrie romanele despre eșecul vieții sociale și afective a tinerilor într-un univers cotidian hyper-tehnologizat. Naturalețea și inteligența cu care vorbește despre pierderea slujbelor, a identității personale și a iubirii în era *Pentium*-ului II și a copiilor *in vitro* îl indică pe Coupland drept un candidat serios la un loc virtual între Sallinger și Vonnegut. Pînă atunci, el rămîne doar prozatorul *number one* în Canada (fără a-l socoti pe Gibson, „mutat" tot în Vancouver) și unul dintre cei mai populari scriitori în Statele Unite.

Generation X

Primul roman al lui Coupland (1991) cunoaște un succes fulminant, fiind primit superlativ de gazetele de pe două continente (printre ele, *The Times* și *Daily Telegraph*) și făcînd obiectul unor reeditări anuale. Subintitulat *Tales for an Accelerated Culture*, el descrie tribulațiile a trei tineri, Dag, Claire și Andy (naratorul de persoana întîi) într-o lume a dezabuzării existențiale postmoderne. Puștii, oameni la douăzeci-treizeci de ani (*sic!*), crescuți în spiritul divorțului

parental, al Watergate-ului și al recesiunii din epoca Reagan, reprezintă noua generație de revoltați triști: Generația X. Un *X* care vine de la „interzis" și „imposibil" și care ascunde vulnerabilități traumatice în fața prezentului, a prieteniilor și a carierei. De pildă, protagonistul, Andrew (Andy) Palmer are aproape treizeci de ani, este slăbănog din naștere, a studiat limbile străine (japoneza) și „nu s-a îndrăgostit niciodată". Într-un asemenea context frustrant, singura terapie eficientă rămîne cea auctorială: printre *logo*-uri hyper-spațiale intercalate între capitole ca o voce din *off*, Douglas Coupland își ajută personajele să se descarce emoțional prin asumarea rolului de mito-creatori. Ele își povestesc în deșertul californian trecuturile imaginare și prezentul real, folosind aluzia biblică și comparația antică. Din nefericire, după inserturi de *Enter* și *New Paragraph*, viețile lor, chiar și ficționale, rămîn blocate într-un slogan perdant: „Bani puțini, prestigiu slab, beneficii mici, viitor sumbru".

Shampoo Planet

Să ne imaginăm o planetă invadată de mărci cunoscute (*Rolex, Chanel*) sau fictive (*pluTONium* ™), unde cerul este „de un albastru electronic nutritiv", oamenii trăiesc cu pilule și *flash*-uri TV, iar cuplurile se desfac dureros, fără motivații sau avertismente: „Adevărul și realitatea deveniră brusc mohorîte – faxul unui fax al unui fax al unui fax al unei fotografii [...]. Momentul dinainte ca percepția să se năruie ca o clădire implodată, cînd ți-e foarte, foarte rău". Aceasta este planeta septic-„șamponată" a anilor '90, căreia Coupland i-a dedicat un roman (apărut în 1992) cu trei personaje colorate: Tyler Johnson (tînărul agent comercial, nehotărît în viața amoroasă); Anna-Louise (iubita lui din liceu, pe care o părăsește); Stephanie (motivul insinuant și franțuzesc al despărțirii lui Tyler). Între Vancouver, Paris și Amsterdam, eroul face pelerinaje într-un mulaj temporal și afectiv format din crize parentale, reclame isterice și prăbușiri erotice, pe care doar întoarcerea la surse (iubirea sinceră a Annei-Louise) îl poate înzestra cu bucurie. Cînd universul se depopulează de speranțe și așteptări, cînd tinerii simt global și văd monstruos, „vorbind mașinăriilor, mîncînd mici alimente geometrice și votînd prin telefon", cînd, în sfîrșit, cele două femei care

se întîlnesc arată „ca două pisici într-un sac", cititorii nu pot decît empatiza cu soluția propusă de autor.

Life after God

Dacă vîrsta critică pe care Mircea Eliade o stabilea personajelor sale oscila în jurul a 25 de ani, cea pe care Coupland o impune propriilor eroi se dovedește puțin mai mare. În *Life after God* (1994), amestec de roman și povestiri, crizele individuale încep post-apocaliptic, la 30 de ani. Este momentul de după cataclism, cînd explozia nucleară (una dintre angoasele predilecte ale autorului și personajelor) a avut loc în *interior*, deteriorînd iremediabil sufletul și așa vidat de pactul cu hyper-realitatea. Conform logicii deconstructive, originalul referențial s-a pierdut, iar lumea trăiește într-un mediu al copiei sau meta-copiei: Superman a murit, iar soarele rămîne un simplu „filament de cuptor electric". Naratorul pluri-identitar este cînd un pierde-vară sărac, speriat de moarte și de femei, cînd un ins angajat la o companie de *software* unde se depersonalizează, cînd un alcoolic fără prieteni și Dumnezeu, întotdeauna conștient de pragul de vîrstă la care noul dispare: „Cred că ți-ai trăit cele mai tari experiențe pînă la treizeci de ani. După asta, memoria ajunge apă care dă pe-afară într-o ceașcă preaplină. Aș putea să pufăi heroină cu Prințesa de Wales, goi pușcă într-un avion care pică, și experiența tot nu s-ar compara cu vremurile dintr-a unșpea, cînd ne fugăreau polițaii după ce aruncasem mobila familiei Taylor în piscină". Peste riscul mortificării prin SIDA sau șomaj, dincolo de realitatea desacralizată a unor Mark, Stacey sau Dana (care este bărbat!), autorul injectează frecvent panaceul comic al mîntuirilor ipotetice, printre cele mai insolite „debușeuri" fiind acela de a ne imagina Pămîntul condus de animale (cîinii colonizînd spațiul cosmic cu stații în formă de os etc.).

Microserfs

La firma-gigant *Microsoft*, tinerii Dan, Susan, Abe și Bug se zbat să-și găsească timp pentru a comunica între ei. Slujba *cool*, salariile mari și *e-mail*-ul cu multe căsuțe și ferestre nu îi ajută însă deloc.

Sentimentele trebuie „criptate", prietenia redusă la adrese neutre ca: danielu@microsoft.com, iar *hobby*-urile închise în spoturile publicitare ale companiei-mamă. Odată intrați în sistem, tinerii devin sclavi pe plantația electronică Microsoft. Corporația impune reguli stricte, pe care „servitorii" digitali sînt obligați contractual să le respecte: nu tolerează în rîndurile angajaților relațiile stabile (a fi *„single"* este o cerință de C.V.) și nici discuțiile despre moarte. Adăugați la toate acestea un braț de reclame electronice (text paralel, alcătuit din tăieturi, *borders* și *bullets*, ca pe orice *Word* cumsecade), aproape patru sute de pagini de monologuri sterile și izul de distopie tehnicistă și veți avea imaginea celui mai tezist roman al lui Douglas Coupland. Apăsați pe *Save*, și veți rămîne cu sintagmele „o viață de R2D2" (din *Războiul Stelelor*), „sîntem Pol Poții marketingului", și cu anul apariției: 1995.

Polaroids from the Dead

La un an după *Microserfs*, Coupland publică un volum hibrid de proză, fotografii și „cărți poștale" reciclative unele în raport cu celelalte. Lecturile încrucișate ale celor trei paliere conduc cititorul în zona intimă a geografiilor ce definesc viața noastră postmodernă: o combinație de povești și fapte reale legate de crimă, celebritate sau suferință, prin care gravitează Jerry Garcia, Kurt Cobain, Marilyn Monroe, O.J. Simpson, Madonna, Lady Di, laolaltă cu fictivii Mario, Scott, Caroline, Erik, Jamie. „Mi se pare important să amintesc că, în vreme ce lumea noastră se «accelerează», termenul de expirare a «ceea ce definește o epocă» ori se dizolvă, ori devine irelevant", spune autorul, într-o *Introducere* ce amintește de teoria sociologică a compresiei spațio-temporale enunțate de David Harvey în *The Condition of Postmodernity* (1989). Între accelerare și surdină, *Polaroids from the Dead* înregistrează cu acuratețe „zgomotul de fond" al Americii ultimelor decenii.

Girlfriend in a Coma

Ultimul roman al lui Douglas Coupland (New York, Reagan Books, 1998) valorizează mai vechile teme ale inadaptării și suferinței

individuale pe coordonate noi: boala intro și extrospectată; experiența maternității asistate patern; experiența morții la persoana întîi. *Story*-ul insistă, de altfel, asupra dramei personale asumate de colectivitate. După ce fac dragoste pentru prima oară, Karen Mc Neil îi dezvăluie prietenului ei, Richard, viziunile sumbre care o bîntuie. Într-o noapte din 1979, tînăra înghite un pumn de pastile de valiu și intră în comă timp de 18 ani (imagine de regăsit în piesa *The Freshmen* a grupului The Verve Pipe, 1997). După nouă luni, dă naștere unei fetițe, Megan, copilul ei și al lui Richard. Vegheată cu un devotament aproape religios de familie, prieteni și Richard, Karen se trezește într-o bună zi în realitatea pe care o anticipase înainte de sinucidere. Momentul coincide cu o catastrofă globală în curs de desfășurare (temă predilectă pentru Coupland): omenirea este lovită de o epidemie apocaliptică, pe care doar reinstaurarea stării „angelice" de comă o poate vindeca (un soi de răscumpărare prin Hypnos a păcatelor colective). De aceea, purgatoriului prieteniei, înmagazinat ca experiență extra-senzorială de Karen în cei 18 ani de „absență", îi urmează noua euharistie soporifică, menită să mîntuiască metaforic relele planetare. Narate la persoana întîi (de Richard) sau a treia (de o posibilă ipostază supra-dimensională a acestuia), senzațiile de spaimă, încredere, bucurie sau tristețe instituie o solidaritate aurală între cei doi protagoniști: „Am clipit, apoi m-am oprit și-apoi am început să plîng pentru că știam că, în aceeași clipă, la trei mile distanță, într-o cameră de spital cu înfățișare de criptă, Karen clipea și ea, pentru că, după 6719 zile de somn, tocmai se trezise". Combinația de realism și fantasmatică a unor astfel de pasaje indică romanul drept cel mai spectaculos al lui Coupland.

(apărut prima oară în *Vineri*, supliment cultural
al *Dilemei*, nr. 10 / august 1998)

Lumea nebună a lui Mark Leyner

Un prozator „sucit"

„În ceea ce mă privește, n-am putut niciodată să fac vreo distincție între Popeye și Thackeray." Autorul acestei replici este Mark Leyner, cel mai „sucit" prozator american al deceniului zece. Despre el nu se știe decît că s-a născut în 1956, că se îndopa cu droguri la 20 de ani, că trăiește în Hoboken, New Jersey și în pielea personajului său favorit (un puști cîrcotaș numit Mark Leyner), că își distribuie opera în medii ca *Esquire*, *Mondo 2000* și *MTV* și că iubește „avant-pop-ul": „Un termen isteț. Nu înseamnă nimic". Admirația sa declarată față de modelele culte (Keats, Rimbaud, Baudelaire, Marcel Duchamp) și populare (Beatles, Madonna, mișcarea cyberpunk) i-a atras cîteva necazuri: Ronald Sukenick l-a sfătuit să se apuce de poezie, fiindcă „are succes restrîns", iar *MTV*-ul, să se lase de proză, pentru că „e insuficient de nătîng".

Pentru Mark Leyner, autorul a două volume de povestiri (*I Smell Esther Williams*, 1983; *My Cousin, My Gastroenterologist*, 1990), două romane (*Et Tu, Babe*, 1992; *The Tetherballs of Bougainville*, 1997) și un grupaj de ficțiune, teatru și gazetărie (*Tooth Imprints on a Corn Dog*, 1995), lucrurile stau foarte simplu: prozele sale zdrobesc opoziția, iar criticii literare nu îi rămîne decît să-și împodobească elogiile. În consecință, termeni ca „trăznit", „megaloman", „egocentrat", „sărit de pe fix" fac casă bună cu cei de „comic", „burlesc", „absurd", „distractiv", indiferent dacă vin din partea lui *Washington Post* sau *Mississippi Review*. „Întotdeauna am vrut să-mi scriu opera în așa fel încît să-i poți azvîrli toate paginile,

arunca o săgeată spre ele cît încă plutesc prin aer și, oriunde ar nimeri săgeata, pasajul respectiv să fie cu adevărat unul interesant și ieșit din comun", explică Leyner, cu modestia specifică celui care i-a eclipsat pe Coover, Sukenick și Federman. Cît despre *MTV*, micile neînțelegeri s-au rezolvat pe loc: „Pur și simplu mi-am stupidificat o parte din text. Am făcut cuvintele mai accesibile. Cum ar fi, de exemplu, să zici «valiză» în loc de «geamantan»".

Metafora gastrointestinală

Postmodern pînă în vîrful unghiilor, Mark Leyner nu poate fi asociat niciunui curent. Cele 17 povestiri din volumul *My Cousin, My Gastroenterologist* (1992) stau mărturie evaziunii ficționale la care autorul își supune publicul: cînd „nou-minimaliste", cînd „cyber-punk-iste", ele își poartă cititorii prin lumile hibride și alunecoase ale unui prezent american permanent reinventat tehno-cultural. Străbătută de un narator de persoana întîi „dopat cu televiziune, necomunicativ și cianotic" (*I Was an Infinitely Hot and Dense Dot*), America lui Leyner devine spațiul celor mai hilare monstruozități: aici te poți naște în bălți de spermă și alcool, poți comanda *sushi* cu arsenic pe autostradă înainte de a împușca o femeie la întîmplare și te poți întîlni cu pterodactilul preferat într-un viitor virtual prelucrat pe computer. Absurdul acestui teritoriu al veselei apocalipse derapează frecvent în grotesc, atunci cînd, de pildă, crima devine un *hobby* plictisitor (*Enter the Squirrel*) sau un *gag* de desen animat (*The Suggestiveness of One Stray Hair in an Otherwise Perfect Coiffure*).

America povestirilor lui Leyner este una de *Huckleberry Finn* și *Beavis & Butt-Head*, întoarsă pe dos, mereu luată peste picior, demontată în ceea ce are mai serios și bricolată în ceea ce prezintă mai pueril și ridicol. Ironia naratorului reduce la caricatură utopiile tehnologice (un computerist amator crede că incașii le-au construit garaje extratereștrilor la Machu Picchu – *Saliva of the Fittest*), idealurile multiculturale (în baruri cu denumiri și anunțuri „frangleze" servesc chelnerițe cu nume ca Kikugoro – *I Was an Infinitely...*) sau normele de corectitudine politică („Curînd, psihopatologia înlocuise etnicitatea ca determinantă demografică" – *Fugitive from*

a Centrifuge). Scufundată în pasta propriei invenții bio-ficționale, *My Cousin, My Gastroenterologist* propune o examinare „colonoscopică" a dogmatismelor civilizației postmoderne. Conform declarațiilor lui Leyner, „metafora gastrointestinală" ar fi trebuit să se regăsească și în finalul cărții, în explorarea unui personaj cosmo-organic (omul-Univers) devenit propriul său chirurg estetic: „Individul ar fi ajuns atît de imens galactic, încît, pentru a-i privi macroscopic interiorul, ar fi fost nevoie să i se înfigă tubul optic printr-unul din acele telescoape uriașe ale observatoarelor astronomice". În absența acestui episod, cititorul se poate mulțumi cu rezolvarea dilemei inițiale a personajului-narator: „Dacă Oceanul Pacific s-ar umple cu gin, care ar fi, în termeni de volume proporționale, lacul de vermut necesar obținerii unui martini sec?" (*I Was an Infinitely...*).

La trîntă cu America

Jocul parodic (și auto-parodic) al lui Leyner cu o Americă de videoclip și desen animat continuă în romanul *Et Tu, Babe* (1992). Naratorul se numește aici Mark Leyner, are 36 de ani, „majoritatea petrecuți în orfelinate, școli de corecție, pușcării și aziluri" și este autorul unei cărți numite... *My Cousin, My Gastroenterologist*, de pe urma căreia a dobîndit celebritatea mondială, un teren de golf miniatural în Yokohama și suma de 68 000 000 yeni. Existența sa paranoică și schizofrenică produce fantasme, ficțiuni și o realitate care navighează în aleatoriu: la 8 ani, Mark își împușcă unchiul la țară, supărat pe *IQ*-ul scăzut al acestuia și pe faptul că primea mereu cereale la micul dejun; la 36, indispus de concurență, se luptă în spitale cu Stephen King, Jeffrey Archer și James Clavell. O „zi tipică" a lui Mark Leyner cuprinde, în *Et Tu, Babe*, ingurgitarea a 14 martini-uri, o bătaie în bar și desfășurarea unei partide interminabile de sex cu o femeie „agățată la întîmplare". Altfel, în timpul liber, personajul este megaloman, furios (face parte din generația *„I'm OK, You're Lunch!"*) și scriitor. În această ultimă calitate, ține *workshop*-uri unde le pune cursanților întrebări de tipul: „Chiar crede vreunul din voi că o să fie vreodată la fel de tare ca mine?"

Nici de această dată, delirul de grandoare al personajului Mark Leyner nu ocolește deconstrucția ironică a clișeelor multiculturale

(democrația etnică este redusă la o orgie la volan cu participare „hispanică" și „caucaziană"), feministe (Elle Mac Pherson și Claudia Schiffer vin în Statele Unite ca să discute la televizor despre bărbații care le „aţîţă cel mai tare": musculoși, cu jachetă și cizme din piele de șarpe, păr pe umeri și „colonul iritabil") și ale kitsch-ului promoțional (Mark Leyner devine atît de faimos încît, în momentul în care dispare brusc, vedete din toate domeniile simt nevoia să vorbească despre literatura lui: Joan Jett, Carl Sagan, Harold Pinter, Katarina Witt ș.a.). Deși în roman apar și alte personaje (printre care soția, Arleen), acestea se evaporă în fața strălucirii egocentrate a Personajului Unic. În asemenea condiții, cititorului nu îi rămîn decît două soluții: fie, continuînd lectura, să accepte intertextualitatea auto-referențială ca joc narcisic absolut (întărit și subminat concomitent), fie să fugă direct la ultima pagină și să se înscrie, conform îndemnului naratorului, în fan-clubul *Team Leyner Today!*

Cîtă megalomanie, atîta veselie

Construcția ficțională de lumi auto-subminative atinge paroxismul în ultimul roman al lui Mark Leyner, *The Tetherballs of Bougainville* (1997). Aici, megalomania înghite o întreagă literatură, din moment ce naratorul (un puști de 13 ani, numit, ca din întîmplare, Mark Leyner) are pretenția de a fi scris mai toate cărțile pe care niște „impostori" (Donna Tartt, Douglas Coupland, Elizabeth Wurtzel, Martin Amis) le semnează fraudulos și „cu neobrăzare". Vertijul identitar declanșat în roman de jocul paranoic de *personae* ficționale și persoane reale se vede accentuat de auto-mistificarea corpo-textuală a copilului Mark Leyner: acesta merge la închisoare să își vadă tatăl, Joel, executat prin injecție letală. În același timp, el trebuie să predea a doua zi un scenariu de film (pe care ar fi trebuit să îl scrie demult) pentru o competiție școlară. Neavîndu-l gata, puștiul transformă drama execuției în propria poveste pentru concurs, ba chiar îi face și o cronică absurd-laudativă (care, printr-un joc abisal de cutii chinezești, devine chiar cronica romanului): „Prin furiosul său caracter de incomprehensibilitate, *The Tetherballs of Bougainville* radiază un fel de lumină albă".

Combinația de autobiografie, scenariu, cronică literară și de film deschide la fiecare pagină noi niveluri meta-textuale, asemănătoare strategic celor întrebuințate la noi de Eugen Ionescu în *Nu:* tatăl scapă de moarte „rearanjîndu-și" genele în diferite corpuri (la fel cum romanul scapă de mortificare rearanjîndu-se permanent în diferite forme, etaje și stiluri narative), printre care un *stripper,* o tînără (cu care Mark dorește să se culce!) și un cimpanzeu. Pentru a grăbi scenariul și a-l face mai atractiv, puștiul-narator se gîndește să folosească un program de *software* (intitulat *SkriptMentor*) cu „50 000 de opțiuni epice, 20 000 de combinații de personaje și 5000 de situații conflictuale", dar renunță din motive tehnice: programul afișează în mod agasant un număr prea mare de sub-opțiuni. Reducerea la absurd a tehno-științei postmoderne (ingineria genetică; producția hyper-textuală; jocurile pe calculator) funcționează ca o trapă abisală a romanului. Așa se întîmplă atunci cînd, înaintea execuției tatălui, Mark îl „prăjește" din greșeală pe James Hetfield, solistul trupei *Metallica,* într-un joc computerizat al cărui scop este salvarea vedetelor de muzică rock de la acțiunea criminală a unei „mașini spațiale de dezosare". Practic, „dezosarea" operează atît textual (prin deconstrucția relațiilor dintre genuri, specii și paliere), cît și corporal, atunci cînd condamnatului la moarte i se oferă imaginea anticipativă a propriei fiziologii destructurate: „Corpul va trece prin fazele de *rigor mortis* (rigidizare), *livor mortis* (decolorare, datorată stabilizării fluxului sangvin) și *algor mortis* (răcire). Țesutul se va despica sub acțiunea bacteriilor ce descompun proteinele. Corpul îți va fi colonizat de insecte necrofage, cum ar fi larvele de muscă de carne și gîndacii saprofiți și, într-un interval cuprins între trei și șase luni, se va produce fermentarea".

Dincolo de problemele meta- și intertextuale ale vieții, morții și literaturii, *The Tetherballs of Bougainville* se ocupă, pe același ton de umor caustic, de binefacerile colective ale civilizației postmoderne: democrația sistemului de vot (în roman, limita de vîrstă coboară la 15 ani!); democrația sexuală (homosexualitatea, incestul și pedofilia sînt grijuliu subînțelese de către unul dintre gardieni, atunci cînd îi sugerează lui Mark să își ia de mînă tatăl în timp ce stă de vorbă cu el); democrația genetică (tatăl, Joel, scapă de moarte prin intermediul acțiunii firești a „mutagenilor chimici,

iradierii și agenților virali"). Din nefericire pentru anti-erou și pentru publicul-țintă *politically correct*, discursul ricanatoriu al personajului-narator-autor se întrerupe la fel de brusc ca și gestul lui Beavis și Butt-Head de a-și da jos pantalonii în fața colegelor de școală: prin prăbușirea unui difuzor de cîteva sute de kilograme peste el.

Bodybuilding literar

Dacă ar fi să ne luăm după afirmațiile lui Leyner, în ultimii ani, acesta s-ar fi apucat de *bodybuilding:* „Cred că bărbații mai scunzi au tendința să fie interesați de bodybuilding, din moment ce nu se pot supraînălța". Ceea ce autorul nu spune este că procesul operează în același timp fizic și literar. Reinventarea identității, destructurarea și refasonarea narațiunii, amalgamarea limbajului în sintagme tehnice menite să descrie cele mai plate banalități, oglindirea narcisică a eu-lui și brizarea paranoică a lumii referențiale sînt doar cîteva dintre simptomele ficționale ale acestui sport, pe care l-am numi „post-structuralist", dacă termenul nu ar fi fost sugerat de o reporteriță și însoțit pe loc de comentariul lui Leyner: „Mulțumesc. Să nu-mi mai spui niciodată așa ceva!"

(apărut prima oară în *Vineri*, supliment cultural al *Dilemei*, nr. 28 / februarie 2000)

Caragiale în benzi desenate

Cînd paraliteratura se întîlnește cu literatura așa-numită *mainstream*, rezultatele sînt, de cele mai multe ori, spectaculoase. Este și cazul albumului alb-negru scos de Viorel Pîrligras și intitulat *Caragiale. Dl. Goe. Amici. Telegrame* (Editura Allfa, Bucuresti, 2002), care îl popularizează pe unul dintre cei patru „Mari Clasici" ai literaturii române în varianta și formatul benzilor desenate. Craioveanul Viorel Pîrligras (n. 1959) este unul dintre cei mai activi și mai cunoscuți promotori ai genului BD la noi. Printre realizările sale se numără albumele SF *Escală pe Tobra* (1991) și *Lumi paralele* (1995), prezentarea grafică a *Istoriei benzii desenate românești* (1992) și a *Dicționarului benzii desenate din România* (1996), alcătuite de Dodo Niță, precum și elaborarea celui mai longeviv *strip* BD autohton, *Oscar* (început în 1995), dedicat aventurilor cățelușului omonim.

Creator al unei colecții personale (*Fergonaut*), care instituie ca marcă emblematică un personaj ciudat și absurd, în maniera lui Kalkus*, *fergonautul* (un soi de cub arhetipal, zîmbitor, cu urechi

* Referințe suplimentare despre Kalkus (pseudonimul desenatorului francez de origine rusă Nikita Mandryka și unul dintre posibilele modele ale lui Pîrligras) și opera sa absurdă se pot găsi în Patrick Gaumer, Claude Moliterni – *Dictionnaire mondial de la bande dessinée*, Paris, Larousse (1994), Richard Medioni – Pif Gadget : *La véritable histoire. Des origines à 1973*, Paris, Vaillant Collector (2003), Hervé Cultru – Vaillant. Le journal le plus captivant. *1942 – 1969. La véritable histoire d'un journal mythique*, Paris, Vaillant Collector (2006), precum

de cîine, trompă de elefant și trei smocuri de păr în cap, care defilează prin toate marile momente ale istoriei universale), Viorel Pîrligras este redactor-șef și grafician al periodicului craiovean de analiză a benzii desenate... *Fergonaut* (director: Dodo Niță). În ceea ce privește albumul *Caragiale*, el constituie materializarea grafică a *Concursului de carte pentru copii „Micul Prinț"* (editia I, București, 2002), cîștigat de Viorel Pîrligras pe baza unui proiect pe cît de inventiv, pe atît de ambițios: *Clasicii literaturii române în bandă desenată*. De altfel, pe coperta IV a albumului, editorul notează ca juriul concursului (compus din Editurile ALL – Editura ALLFA, Ministerul Culturii și Cultelor, Uniunea Scriitorilor și Universitatea de Arte București) a apreciat „atît calitatea și hazul desenelor, cît și originalitatea proiectului". Cititorii de „mică" și „mare" literatură se pot, așadar, delecta cu trei benzi desenate pe texte „clasice", puse în pagină într-un stil deopotrivă sobru și glumeț.

Respectarea textului literar original (cvasi-integrală, în *Dl. Goe;* integrală în *Amici* și *Telegrame*) sau transpunerea realistă a codurilor sociale de la 1900 (modă, mijloace de transport, ambient) sînt argumente solide pentru o lectură favorabilă de critică literară tradițională. Libertățile auctoriale, cu precădere cele legate de recursul la procedeul reciclării stilistice și cronotopice, reprezintă,

---

și în Période Rouge. *Janvier 1942,* Vaillant. Le journal le plus captivant – Pif Gadget, *Septembre 1973. Volume 2, Février 2009 / Octobre 2009,* culegerea lui Richard Medioni, Pargny-la-Dhuys, Vaillant Collector (2009) și pe *site*-ul lui Mandryka: http://www.leconcombre.com/. Date parțiale apar și în prefața (nesemnată) *50 Ans de B.D. De* Vaillant à Pif Gadget, din antologia *Le meilleur de* Pif 1, Issy-Les-Moulineaux, Vents D'Ouest (2005). Toate aceste surse sînt utile și pentru cunoașterea altor scenariști și desenatori de la revistele *Vaillant* și *Pif Gadget*, precum și a posibilelor influențe pe care personajele sau stilul lor le-au avut asupra desenatorilor români din perioada comunistă sau post-comunistă. În spațiul socio-cultural autohton, Kalkus apare citat și cu o ilustrație grafică pe *blogul* lui Sebastian A. Corn, *Împricinatul de Corn – Adică eu însumi* (a se vedea memoria *cache*: http://74.125.77.132/search?q=cache:jxB7IFbz8LUJ:sebastian-corn.tapirul.net/73/insemnarea-73/+kalkus+le+concombre+masque&cd=4&hl=ro&ct=clnk&gl=ro).

la rîndul lor, semnele unei puternice auto-reflexivități, prin intermediul căreia Viorel Pîrligras își cîștigă cititorii (și cronicarii) postmoderni. Ambele opțiuni nu pot decît stimula (re)parcurgerea schițelor caragialiene în varianta lor pur scriptică, prin consultarea diferitelor ediții accesibile cercetătorilor sau publicului larg. Ca amănunt de istorie literară, prima ediție a *Momentelor* (aparută în București, la Editura Librăriei Socec & Comp., 1901) conține, la cuprins, titlul *Domnul Goe* (fără puncte de suspensie), iar în pagină grafierea *D-l Goe...* (cu cratimă și trei puncte de suspensie); alte ediții consemnează în pagină titlul *D-l Goe...* (Zarifopol, 1930; Rosetti, Cioculescu, Călin, 1960) sau *Dl Goe...* (Stancu Ilin, Nicolae Barna, Constantin Hârlav, 2000).

Cititorii care nu caută, în album, fidelitatea textuală sau o reprezentare a lumii caragialiene conformă cu „realitatea" sînt, probabil, cei mai răsplătiți. Anacronismele jucate și inserturile grafice deliberat „frauduloase" (mai apropiate de banda desenată comică decît de cea realistă) indică o conștiință auctorială în ton cu cea caragialiană: ludică, ironică, reciclativă și, mai ales, (auto)subversivă. Astfel, în *Amici*, Mache citește gazeta *Le Progrès Illustré...* cu susul în jos, în timp ce în *Dl. Goe*, la plecarea locomotivei, șeful de peron se alege cu un jet de abur în față, care îi mută chipiul din loc; tot în *Dl. Goe*, în momentul urcării în vagoane („Sosește trenul – și nu stă mult."), un pasager admiră înfierbîntat decolteul soției altuia, iar o cucoană îl pălește pe un individ cu o umbrelă peste ceafă, în timp ce bidiviul care trage din răsputeri birja cu „mamițele" și „puișorul" din scena finală își permite și el o replică (parcă inspirată din *Pif*-urile anilor 1970) în afara textului lui Caragiale: „Sînt grele animalele!"

Libertatea desenatorului față de modelul „clasic" se extinde în *Dl. Goe* și asupra cadrului: sub enunțul „Trenul aleargă acuma de spre Crivina către Periș", cititorul poate vedea desenată traversarea unei zone stîncoase și deluroase, în contextul în care indicația topografică reală arată că ne aflăm la jumătatea distanței dintre Ploiești și București, adică în plină cîmpie. Cît despre libertățile și acțiunile nu tocmai ortodoxe ale echipei de „opozanți îndîrjiți" din *Telegrame* („sub conducerea Costăchel Gudurău, Iordăchel Gudurău și nepot Gudurău, Albert"), ele sînt redate prin numeroase stele

„verzi" ieșind din cap și ochi scoși din orbite la impactul cu diferite obiecte „cavalierești": bastoane, revolvere, pantofi. Totul, cu scopul obținerii unui spor de expresivitate prin care cititorul să „plonjeze" cu maximă curiozitate în lumea lui Caragiale sau, mai corect spus, a lui Caragiale – Pîrligras. Parteneriatul literar al celor doi, marcat printr-o formulă de *co-auctoriat* care sfidează deopotrivă trecerea timpului, teza purității genurilor și pe cea a autorității formulelor grafice, se dovedește pe cît de flexibil, pe atît de spectaculos.

Uneori, Viorel Pîrligras îl reciclează pe Caragiale, folosindu-se, în manieră postmodernistă, de modele de notorietate internațională. *Mise-en-abîme*-ul și telescopările pun în legătură autori și stiluri diferite, dar reciproc avantajoase. În *Dl. Goe*, de exemplu, un număr de trei căsuțe (vagoanele trenului staționînd în gară – p. 7; trenul traversînd zona Crivina-Periș – p. 12; vagoanele plecînd din stație – p. 14) sînt desenate pornind de la căsuțele lui Jean Cézard din seria BD *Arthur, le fantôme justicier*, episodul *Arthur, le fantôme justicier contre les fantômes de la ville fantôme*. Prima parte a acestui episod publicat în foileton apare în *Vaillant. Le journal de Pif* (nr. 1216 / 22 septembrie 1968) și conține „machetele" de decor și atmosferă pe care Pîrligras le împrumută și le stilizează pentru a-l dinamiza pe Caragiale [vagoanele oprite în gară – p. 27; trenul traversînd o zonă stîncoasă a *Far West*-ului – p. 24 (detaliu care explică „abaterea" desenatorului român de la fidelitatea textuală și topografică a Perișului caragialian); vagoanele plecînd din stație – p. 25]. Trimiterea asumată (chiar dacă indirect, prin bricolajul originalului) la stilul Cézard și, mai ales, la cultura BD de import socialist a anilor '60-'70, reprezintă un interesant exemplu de mixaj de genuri, stiluri, paternități și modele culturale. „Intertextul" grafic nu poate fi decît profitabil pentru „actualizarea" lui Caragiale: un „Mare Clasic" al literaturii române, valorizat prin mijlocirea unui „Mare Clasic" al benzii desenate franceze.

De o foarte bună calitate grafică și cu un dinamism al desenelor adaptat la cerințele diferențiate ale celor trei schițe, albumul *Caragiale* al lui Viorel Pîrligras întrunește toate calitățile unui succes editorial. În aceste condiții, este de presupus ca atît publicul larg, cît și

criticii și istoricii literari vor aștepta cu interes din partea autorului continuarea proiectului său de așezare a „Marilor Clasici" în cadrele benzii desenate.

(apărut prima oară în *Observator cultural*,
nr. 157 / februarie-martie 2003)

Pif Gadget. Istoria unei reviste inegalabile

Ce mai găsim prin cimitirele de cărți?

Cititorii care vizitează astăzi anticariatele bucureștene au posibilitatea de a zări niște teancuri de reviste franțuzești roase și colorate, trîntite pe rafturile cele mai de jos și ștampilate neutru de vînzători cu emblema 10 000 lei. Aici, în subsolurile prăfuite ale cimitirelor de cărți, se pot descoperi colecții complete sau numere disparate din revista copilăriei și adolescenței comunismului ceaușist: *Vaillant. Le journal de Pif,* devenită ulterior *Pif Gadget.* Generații întregi ale „Epocii de Aur", tineri furioși sau puști conformiști, rebeli fără cauză sau pramatii în devenire, copii obișnuiți de profesori, medici, ingineri sau odrasle ale activiștilor PCR se delectau cu periodicul de benzi desenate venit din import și adus de poștaș o dată pe săptămînă. Numai cine nu a ținut în mînă pistolul cu apă cu turelă mobilă ori sarbacana cu vizor (*gadget*-uri pasionante și eficiente în lupta împotriva pensionarilor aliniați la cozi și a gospodinelor de la blocurile vecine), numai cine nu a rîs, cocoțat pe gard, la pățăniile lui Tonton și Tata sau la onomatopeele lui Pifou și Léo, numai cine nu a adulmecat, păstrînd pînă azi în memorie, mirosul proaspăt de tipar occidental sau aroma plasticului velin în care venea ambalată revista nu poate înțelege valoarea afectivă și rolul educativ pe care l-au avut *Pif*-urile în România socialistă a anilor '60-'80.

O carte pentru „tinerii" de 30-40 de ani

La 11 ani de la falimentul Editurii Vaillant și întreruperea apariției *Pif*-ului, nostalgicii aventurilor lui Hercule, Gai-Luron, Rahan sau Dr. Justice își regăsesc povestea revistei preferate, ca și o bună parte a adolescenței lor, într-o carte spectaculoasă: Pif Gadget*: La véritable histoire. Des origines à 1973* (Paris, Vaillant Collector, 2003). Autorul ei, Richard Medioni, fost redactor-șef la *Pif Gadget* în intervalul iulie 1971-septembrie 1973, reunește, în aproape 200 de pagini ilustrate, istoria ieșită din comun a unei publicații care a ajuns, de la porțile falimentului, la tiraje de... 1 000 000 de exemplare și de la distribuția pariziană de stradă din anii '50, efectuată de militanții și activiștii Partidului Comunist Francez, la abonamentele pentru 25 de țări din 4 continente (America de Nord, Africa, Oceania și Europa). Într-o combinație de istorie literară, album BD, jurnal și dicționar (volumul conține cronologia revistei, fișe de autor și de personaje, amintiri, fotografii, reproduceri de benzi desenate, planșe originale, coperte etc.), Medioni reînvie, cu talent, umor și afecțiune, universul desenat al unui săptămînal pe care milioane de cititori din întreaga lume se încăpățînează să nu îl uite.

După cum observă Phillipe Baumet, prefațatorul cărții și creatorul *site*-ului www.pif-collection.com (al cărui scop este acela de a inventaria și recenza toate obiectele și tipăriturile scoase de Editura Vaillant), ideea alcătuirii „istoriei Pif" rămîne strict legată de destinul personalizat al revistei („Un hebdomadar care a marcat memoria oamenilor"; o publicație care, „după treizeci și cinci de ani, e încă prezentă în spiritele lor") și de dorința de solidarizare a foștilor ei cititori cu un obiect al lecturii dispărut, dar încă fascinant. Dacă „strămoșii" *Pif*-ului (*Vaillant. Le journal le plus captivant*, 1945-1965 și *Vaillant. Le journal de Pif*, 1965-1969) exercită și astăzi o atracție deosebită asupra publicului trecut de 50 de ani, *Pif Gadget* (1969-1982) rămîne periodicul „tinerilor" de 30-40 de ani, etern pasionați de calitatea și diversitatea noului format. După două ultime variante editoriale (*Le nouveau Pif*, 1982-1986 și *Pif*, 1986-1992), încărcate de reclame și cu un conținut BD diminuat

cantitativ, slab realizat estetic și puternic ideologizat politic, revista mai apare, intermitent, la Editura Scandéditions, apoi iese complet de pe piață.

Povestea lui Medioni readuce în centrul atenției anii de glorie 1969-1973, cu anecdotele și dramele unei redacții stîngiste puse pe fapte mari și, mai ales, cu atmosfera unei epoci în care niște „experți" de 20 de ani dirijau destinele celui mai popular săptămînal BD din Franța. Rezultatul? O carte-mărturie care se citește cu sufletul la gură, un document personalizat care îi informează pe necunoscători și face deliciul fanilor, recuperînd culoarea trecutului din sertarele cu amintiri și pivnițele cu gazete.

Cum poate fi răpit un desenator

Pif Gadget: *La véritable Histoire* este mai mult decît o antologie de autori și personaje ale „universului *Pif*". Așa cum colecționarii vor aprecia reproducerea copertelor originale și analiza de conținut a primelor 240 de numere din formula *Pif Gadget*, realizată de Mariano Alda în secțiunea *Les 240 premiers* „Pif Gadget". *Contenu et commentaires*, necunoscătorii se vor putea bucura de o prezentare eficientă a *CV*-ului eroilor. Aceasta le va permite să afle ce dimensiuni avea nasul lui Gros-Nez Pâle (călărețul lui Horace, din banda desenată comică *Horace, cheval de l'Ouest*, de Poirier) sau de ce Joe (tigrul vegetarian din seria *La jungle en folie*, de Delinx și Godard) își ocupa jumătate din timpul liber cu devorarea merelor Ionatan. Dar Medioni, împreună cu prietenii săi reali sau desenați care l-au ajutat să își (re)compună perioada trăită la Editura Vaillant, pare mai degrabă interesat să dezvăluie anecdotica momentului și viața din interiorul redacției *Pif*, decît să țină un curs de istorie BD.

Chiar la începutul lui 1968, în prima zi de lucru din Rue Lafayette 126 (sediul de tradiție al Editurii Vaillant), Medioni are privilegiul de a se întîlni cu Marcel Gotlib (creatorul lui Gai-Luron, dar și al bizar-fascinantelor *Dingodossiers*), care îi lasă o impresie memorabilă: „un tip mai degrabă grăsunel, cu pleoapele moleșite sub ochelarii tip agent de asigurări"; „S-ar zice că e chiar Gai-Luron care intră în redacție!". Privirea angajatului îl poartă rapid la toate nivelurile clădirii, în căutarea camerelor secrete și a locatarilor

inabordabili: la etaj, biroul „șefului" – pe atunci, Georges Rieu – (cu o scară a cărei mochetă, „cărnoasă și fragilă", nu poate fi atinsă „decît de directori și de invitații de marcă"); în pivniță, întreaga colecție *Vaillant* (începînd chiar cu anul 1945) și... cantina.

Treptat, schimbarea politicii editoriale, o necesitate impusă de starea cvasi-falimentară a *Vaillant*-ului, începe să se precizeze, iar înfățișarea și noua echipă *Pif* (conducere, desenatori, personal de marketing) se constituie cu participarea activă a tînărului Medioni, redactor la o vîrstă la care alții abia ies de pe băncile facultății. Printr-o rememorare dinamică, narată la timpul prezent, istoria oamenilor care, la un moment sau altul, au construit *Pif*-ul devine la fel de accesibilă cititorilor ca un roman polițist și, deseori, chiar la fel de palpitantă. De pildă, Eduardo Coehlo (numele real al lui Martin Sièvre, creatorul seriilor *Ragnar le viking* și *Robin des Bois*), un desenator renumit în întreaga lume pentru cunoștințele sale despre arme și armuri, îi inspiră lui Medioni destinul și pseudonimul unui... agent secret, retras provizoriu din operațiuni în lumea inofensivă a benzilor desenate. Imaginea de „spion la pensie" se vede întărită și de unele activități „suspecte" din trecut: după marea inundație din 1966, Coehlo este chemat să ajute la reconstrucția orașului Florența, în calitate de „expert în arhitectură și artă medievală". Jean Tabary (desenatorul lui *Totoche* și *Les jeudis de Corinne et Jeannot*) apare ca un campion al întîrzierilor de livrare BD, pentru recuperarea căruia o întreagă redacție folosește tehnici de șantaj demne de o secție de poliție. Într-o manieră similară, Angelo di Marco (desenatorul lui *Nasdine Hodja*), ale cărui întîrzieri repetate îi obligă finalmente pe membrii echipei Pif să îl... răpească, „pentru a-și termina munca, supravegheat la redacție de două gărzi de corp" (p. 97).

Întîrzierile lui di Marco în predarea planșelor ajung atît de mari și de repetate, încît, pentru a scurta „circuitul muncii", desenatorul însuși inventează niște trucuri – din nefericire, în detrimentul cititorilor: decorurile de plan secund ale întîmplărilor lui Nasdine Hodja dispar (pur și simplu, nu mai sînt desenate!), iar majoritatea personajelor și obiectelor pe care acestea le folosesc (săgeți, arcuri, iatagane etc.) sînt schematizate la modul propriu (volumele sînt înlocuite cu tușe, iar detaliile ornamentale lipsesc aproape în totalitate).

Drept urmare, în anii '70, BD-ul lui di Marco se distinge printr-o masivă cantitate de alb în interiorul căsuțelor.

Anecdotica surprinsă de Medioni în capitolele dedicate fiecărui desenator oferă detalii prețioase de istorie literară, care îmbogățesc portretele unor desenatori celebri. Despre Jacques Nicolaou („regele bricolajului" și autorul seriei *Placid et Muzo*, preluată de la C. Arnal), cititorii află că este posesorul unui garaj fabulos, transformat în atelier de lucru pentru *gadget*-uri și *Jurnalul de jocuri* al *Pif*-ului.[1] Acolo, Nicolaou adună și reciclează conserve, cutii de brînză *camembert*, nasturi, magneți, sticle de plastic; pe scurt, genul de materiale „pe care le găsești de regulă în pubele!".[2] Jean Tabary este descris povestind la redacție toate *gag*-urile pe care urma să le suporte Jeannot (băiatul onest, dar cam prostuț, chinuit săptămînal de draconica sa prietenă, Corinne, în *Les jeudis de Corinne et Jeannot*) pe coperta IV a *Pif*-ului. Odată, desenatorul ar fi inventat chiar o revanșă a lui Jeannot, într-un episod (nepublicabil) în care, drept răzbunare, acesta o violează pe Corinne și, la scurt timp, rămîne el... „gravid". Cît despre Hugo Pratt (creatorul lui *Corto Maltese*), el apare ca un mare gastronom, degustător de homari și șampanii alese și rafinat povestitor de isprăvi fabuloase, pe care, ca și desenele sale, cititorii îl pot plasa la granița dintre vis, fantasmă și realitate.

Uneori, publicul simte nevoia să completeze impresiile lui Medioni cu un amănunt sau o glumă redacțională cărora autorul nu le acordă importanța cuvenită sau pe care, pur și simplu, le-a scăpat din vedere odată cu trecerea anilor. Așa stau lucrurile, de exemplu, cu Marcel Gotlib și introducerea personajului dictatorial „Redactorul-Șef" (Georges Rieu, a cărui fizionomie este fidel respectată grafic în aventurile lui Gai-Luron) sau cu neobositul Jean Tabary și ironizarea onomastică a lui Christian Godard (unul din cei doi creatori ai seriei *La jungle en folie*). În ultimul caz, cititorii se confruntă cu un adevărat bombardament de poante, pornind de la explicațiile savuroase ale lui Tabary, în notele de subsol din *Les jeudis de Corinne et Jeannot:* „Agentul de poliție Bodart [unul dintre protagoniștii seriei, sbir consecvent al lui Jeannot – n. IM] se numește, de fapt, Godard. Numai că dom' Godard (vezi *La jungle en folie*) m-a amenințat cu un proces dacă i-aș folosi numele" (v. *Pif Gadget*, nr. 40 / noiembrie 1969).

Cel mai pitoresc episod anecdotic rămîne, totuși, unul autobiografic, povestit cu haz și autoironie în capitolul *Blagues à la redac' et courrier des lecteurs*. Într-o bună zi, lui Medioni îi este prezentată o ladă cu biscuiți frumos ambalați, împreună cu o scrisoare în care un cititor devotat anunță redacția că a expediat pe adresa ei un binemeritat cadou „pentru Pif". Fiecare membru al echipei își alege un biscuit și se declară încîntat de gustul acestora; la fel și Medioni. Timp de cîteva săptămîni, cu ajutorul biscuiților din ladă, Medioni își astîmpără sistematic foamea, fără să-și dea seama că a rămas singurul lor consumator. Finalul, relatat chiar de redactor, este demn de o serie comică dintre cele mai reușite: „Și, la ultima firimitură, sînt anunțat că am reușit să mănînc un sac de 10 kile de biscuiți pentru cîini (transferați în pachete atrăgătoare), pe care un cititor îi trimisese într-adevăr cîinelui Pif".

Ideologie și politică editorială

Pentru cei interesați de evoluția, succesul și declinul *Pif*-ului, volumul lui Richard Medioni oferă în același timp date utile și o relatare corectă, fără exagerări, dar și fără menajamente, a inabilităților de politică editorială. Săptămînalul care, în perioada 1969-1970, a avut tiraje, în medie, de 400 000 de exemplare, în 1971, de 470 000 de exemplare, iar în 1972-1973, de 550 000 de exemplare, nu este scutit de o critică lucidă a greșelilor de concepție și de difuzare. La unele dintre acestea a luat parte și autorul, fie ca membru al echipei redacționale, fie în calitate de redactor-șef.

Printre erorile de calcul ale diriguitorilor din anii '70, Medioni enumeră lipsa de fler în privința impactului albumelor BD (care tocmai se năsteau în acea epocă și la alcătuirea cărora „șefii" *Pif*-ului nu au subscris decît sporadic și reticent) și incapacitatea redacției de a angaja o politică de vînzări a acestora, atunci cînd Editura Vaillant beneficia de resurse financiare consistente. Probabil că, satisfăcută de succesul lunar al *poche*-urilor (niște mini-volume BD pe format de buzunar), apărute în anii '60 și bucurîndu-se de o excelentă primire pe piață (*Pif Poche* este lansat la sfîrșitul lui 1962 în formula *100 Jeux - 100 Gags* și, grație tirajelor maxime de 150 000 de exemplare, permitea ștergerea datoriilor

acumulate de revista-mamă), conducerea Editurii Vaillant nu a găsit oportună continuarea unor investiții în domeniul albumelor pe format „mare". Din păcate pentru responsabilii momentului, istoria benzii desenate a demonstrat că albumele au obținut încasări superioare periodicelor de gen.

De asemenea, este semnalată și eroarea strategică a fostului redactor-șef Georges Rieu, care, în numele „modernizării" aventurilor lui Pif și Hercule (mutați într-un cadru citadin și învestiți cu identitate detectivistică), renunță în 1969 la popularul univers antropomorf construit de C. Arnal și continuat sclipitor de R. mas, cu celebrii Tonton, Tata, Doudou și casa lor de la țară, fără a pune nimic în loc.[3] Deși Arnal, creatorul lui Pif (ce apare în martie 1948 în gazeta *L'Humanité* și este transferat în decembrie 1952 în *Vaillant*), donase personajul Partidului Comunist Francez, dînd cale liberă altor desenatori talentați (cum ar fi R. mas și, ulterior, L. Cance), nici el, nici mica familie provincial-navetistă a lui César Césarin nu puteau fi înlocuiți în preferințele publicului fidel. În consecință, fără nici un avertisment, seria *Pif* își pierde o bună parte din individualitate și, remodelată cronotopic și, mai ales, psihologic, devine o lume desenată banală, indistinctă și din ce în ce mai impopulară.

Nici opțiunea politică a directorilor Editurii Vaillant (vechi rezistenți antifasciști și înalți responsabili ai Partidului Comunist Francez) nu este scutită de observații. Inițial, Medioni (un stîngist ce poartă, împreună cu tovarășii săi de redacție, brasarde cu Pif la mișcarea *soixante-huitardă* și, drept urmare, se alege cu apostrofările demonstranților, iritați de „neseriozitatea" demersului) pare să aprobe episoadele cu tentă propagandistică, privind cu mîndrie isprăvile ecologice ale lui Dr. Justice sau discursurile fourieriste ale lui Rahan. „*Vaillant* știa să-și aleagă cauzele!", anunță autorul, încă marcat de importanța ideologică a momentului. Totuși, el sfîrșește prin a recunoaște și a lega, în mod corect, politizarea „valorilor pozitive" (solidaritatea globală, toleranța, lupta pentru libertate socială, progresismul, lupta împotriva rasismului etc.) de activitatea PCF și influența acestuia asupra revistei. În fond, era destul de greu de omis faptul că majoritatea eroilor realiști ai *Vaillant*-ului și *Pif*-ului părea preocupată mai degrabă să exprime ideologia rigidă a socialismului, decît să ilustreze mișcarea liberă a aventurii universale:

de la Rahan, „Fiul Epocii de Piatră", care, în slip din piele de antilopă, civiliza lumea cavernelor cu invenţii protocroniste şi discursuri egalitariste, pînă la Nasdine Hodja, hoţul bine intenţionat, care îi ajuta cu verbul şi turbanul pe sătenii arabi să se revolte împotriva califilor tiranici şi de la Teddy Ted, *cow-boy*-ul băutor de lapte, care lupta împotriva marilor proprietari de *ranch*-uri în *Far West* (un fel de „moşieri" americani), pînă la Tangha, Maud, Rodion şi Tsin-Lu, echipajul SF franco-sovieto-chinez care distribuia etic şi echitabil armonia şi pacea inter-planetară în viitorul îndepărtat.

În ciuda unor disfuncţii comerciale şi a derapajelor ideologice mai mici sau mai mari, *Pif*-ul s-a bucurat de o bună şi longevivă administrare. De altfel, într-o pagină din *Dictionnaire mondial de la bande dessinée* (1994) dedicată Editurii Vaillant, Patrick Gaumer şi Claude Moliterni salută echilibrul produselor acesteia între inserţia ideologică şi calitatea estetică: „Deşi se referă la o cultură populară de stînga, *Vaillant* nu a alunecat niciodată în excese ideologice, aşa cum, dimpotrivă, au făcut-o periodicele presei catolice". Printr-o politică editorială adecvată, ce îmbina seriile populare, comerciale, „uşoare" (*Placid et Muzo*, de Nicolaou sau *Pifou*, de R. mas) cu cele „înalte", sofisticate, mai greu vandabile în rîndul publicului juvenil (*Jérémie*, de Gillon sau *Corto Maltese*, de Pratt), revista a reuşit să se impună ca un săptămînal pentru toate gusturile, unic în peisajul BD. Eforturile redacţionale de a scoate un periodic complet diferit de toate celelalte („Nu s-a mai văzut niciodată un hebdomadar BD de felul acesta, care dă o senzaţie de grosime şi robusteţe şi transmite simpatie atunci cînd îl ţii în mîini", îl laudă Medioni) se văd încununate în 1970, cînd *Pif Gadget* primeşte la Lucca, în Italia, premiul Yellow Kid, la vremea respectivă cea mai înaltă distincţie mondială în materie de benzi desenate.

O relaţie specială cu cititorii

Dincolo de combinaţia inedită de serii culte şi comice, noutatea absolută pe care *Pif*-ul anilor '70 o aduce pe piaţa benzilor desenate şi, implicit, în relaţia cu cititorii ţine, pe de o parte, de adoptarea formulei „tout en récits complets" (o revistă „cu aventuri complete"), iar, pe de alta, de adoptarea *gadget*-ului. Asumîndu-şi un pariu

dificil cu un public în general conservator și reticent la schimbare (încă dependent de conceptul și formatul poveștilor „à suivre... "), echipa redacțională revoluționează regulile BD și, în același timp, transformă o revistă de gen într-o mini-piață de desfacere a jucăriilor pentru copii și... adulți.

La scurt timp de la introducerea lui, odată cu primul numar din *Pif Gadget* (24 februarie 1969), *gadget*-ul (a cărui paternitate îi revine lui André Limansky, sosit de la Editura Hachette și angajat la *Vaillant* în 1967 pentru a dinamiza vînzarile) cucerește simpatia sutelor de mii de cititori. Astfel, se impune pe piață un produs mixt extrem de atractiv, compus deopotrivă din obiectul de plastic de sub copertă și din benzile desenate din interior, care, în nenumărate cazuri, îi ilustrează istoria (reală sau fictivă), funcționalitatea etc.[4] Desigur, „strămoși" ai *gadget*-ului existau și în *comics*-urile americane (sub forma unor abțibilduri sau a unor embleme cartonate cu eroii favoriți), și în edițiile de vară ale mai vechiului *Vaillant* (port-cheiurile anunțate cu ocazia Paștelui din 1966 sau „pașaportul rîsului" din numărul 1153 / iunie 1967), dar nici unul nu avea consistența, ritmicitatea și desfacerea industrială a jucărioarelor saptămînale din *Pif*. De asemenea, modele recunoscute ale *gadget*-urilor din *Pif* se regăsesc în așa-numitele *dimestore toys*, comercializate artizanal în Statele Unite în anii '50 - '60.[5]

Inițial un simplu obiect decorativ sau funcțional (baloane colorate, plicuri cu granule de sucuri răcoritoare, cărți de joc cu figurile eroilor desenați), *gadget*-ul devine, treptat, o jucărie din ce în ce mai sofisticată, spre deliciul publicului juvenil sau adult, care se înghesuie să cumpere revistele cu oferta cea mai spectaculoasă: microscopul, aparatul fotografic, catapulta romană ș.a. Așa se întîmplă că numerele 60 (aprilie 1970) sau 137 (septembrie 1971) din *Pif* ating o cifră de vînzări incredibilă pentru un săptămînal BD – 1 000 000 de exemplare! Ambele propuneau cititorilor achiziționarea unui *„gadget* viu": ouăle de *Artemias Salinas*, un mic crustaceu cu înfățișare și descendență preistorică, trăind în zona Salt Lake-ului american și ușor de reprodus acasă, într-un simplu borcan cu apă sărată (în primul caz); larvele vii ale unui fluture din Mexic; a cărui „inimă" putea fi simțită bătînd chiar în palma cititorului, închisă într-un bob lemnos și „săltăreț" (în cel de-al doilea). Botezate *„Pifises"* și *„Pifitos"*, cele două mostre de „viață

ambalată" în țipla unei reviste BD beneficiază de o campanie de promovare publicitară egală doar cu succesul public al edițiilor respective.

Ideea de pionierat a însoțirii benzilor desenate de cîte un mic obiect-jucărie instructiv sau delectabil, care să „țină în priză" publicul juvenil, făcîndu-l să aștepte numărul următor cu plăcere și curiozitate, se leagă nu numai de o bună strategie editorială a echipelor redacționale din anii '70, dar și de sentimentul creșterii responsabilității față de cititor, privit personalizat și tratat „ca și cum ar fi unic" (Medioni). În atare condiții, este de la sine înțeles că interesul fundamental al redacției devine acela de a impune și păstra un permanent contact cu ținta de lectură, formată din copiii de vîrstă (pre)școlară și părinții acestora; un scop generos, dar, după cum se convinge Medioni, nu tocmai lipsit de peripeții.

Astfel, cititorilor veniți în masă la redacție trebuie să li se răspundă prompt și exact la întrebările de natură cognitivă pe care le lansează: „Unde e Pif?" / „E în vacanță."; sau: „Are niște probleme cu Hercule și nu poate veni să te vadă... " / „Ce probleme?" / „O să afli în numărul de săptămîna viitoare... ". Persistența și curiozitatea „invadatorilor" merge atît de departe, încît, la un moment dat, vizitele la redacție trebuie reduse în mod drastic, din cauza riscului ca planșele proaspăt desenate să fie „atacate în orice clipă de o mînă plină de ciocolată sau dulceață". Iar cînd, finalmente, lucrurile scapă de sub control și micuții (ca și părinții lor), nemulțumiți de ultimele restricții de circulație și uz gastronomic, întîrzie să-și trimită scrisorile la „poșta revistei", redactorii trebuie să improvizeze, orchestrînd o mică escrocherie mediatică și publicînd epistole palpitante primite de la cititori inexistenți.

Pif în România

Din „adevărata poveste" a *Pif*-ului nu puteau să lipsească detaliile despre difuzarea revistei în țările socialiste și, cu precădere, în România anilor '70, partenerul francofon tradițional al Editurii Vaillant și al Partidului Comunist Francez. De altfel, unul dintre capitolele cărții lui Medioni se numește chiar *La vente aux pays socialistes*, informațiile de tiraj fiind extrem de utile cititorului (în

1966, de exemplu, *Vaillant* vindea în blocul socialist 15 000 de exemplare dintr-un total de 83 000), ca și cele despre piratarea unor benzi desenate dincolo de Cortina de Fier, cu precădere în URSS (unde *Vaillant* nu are autorizație de difuzare pînă în 1966!) și... România. Totuși, amintirile lui Medioni legate de publicul mioritic și viața sa editorială sînt mai degrabă pozitive. România apare citată ca locul unei adevărate „Pifomanii", în interiorul căreia redacției îi sînt semnalate acțiunile energice ale fanilor: „cutare vînzător vinde la suprapreț un *Pif* special, altul extrage *gadget*-urile, pentru a le revinde apoi la speculă...".

Astăzi, știm că, tolerat în anii '70 de Nicolae Ceaușescu prin raporturi de afinitate politică între PCR și PCF, *Pif Gadget* se difuza săptămînal în România socialistă prin abonamente poștale și, uneori, la chioșcuri. Este, de asemenea, de notorietate faptul că divertismentul desenat „occidental" a fost eliminat de pe piața noastră în anii '80, din motive ce țin deopotrivă de megalomania naționalist-xenofobă a liderului PCR și de răcirea graduală a relațiilor cu PCF. Mai mult decît atît, după cum observă Dodo Niță în *Istoria benzii desenate românești* (1992), a existat o strînsă colaborare între revista autohtonă *Cutezătorii* și *Pif Gadget,* prima publicînd „mai multe aventuri ale lui Pif și ale altor personaje" și lansînd „împreună cu creatorul lui Pif, C. Arnal, primul concurs de benzi desenate de către cititori (din istoria mondială a genului!)". Generațiile mai vîrstnice își mai amintesc, probabil, de aventurile lui Pif și Minitehnicus (personajul-roboțel, desenat, se pare, de Marius Basta din Arad), ca și de mesajele grafice trimise de Tabary, Cézard sau Gotlib (conținînd desene ale eroilor Totoche, Arthur sau.Gai-Luron) în revista *Cutezătorii* în intervalul 1969-1978 (v. inventarul lui Niță, *op. cit.*).

În același timp, deși vînzarea publicațiilor Editurii Vaillant în România, inclusiv a *poche*-urilor sau a revistelor cu *Riquiqui et Roudoudou*, aducea sume importante în beneficiul PCF-ului, banii, legați strict de legile lui Ceaușescu, nu puteau ieși din țară, pentru a ajunge în Franța. „Bizareria", cum o numește Medioni, specifică și altor țări socialiste, care interziceau scoaterea peste graniță a valutei, este compensată amiabil prin tipărirea gratuită a unor albume cu *Rahan* sau *Corinne et Jeannot* în România (mai exact, la Combinatul Poligrafic Casa Scînteii) și vînzarea lor în Franța. De

exemplu, primul album *Corinne et Jeannot,* alcătuit de Tabary, a fost realizat în patria „socialismului multilateral dezvoltat", în condiții de excepție care nu aveau cum să scape importatorului / beneficiarului francez: „Cînd am primit exemplarele – își amintește Medioni –, totul arăta splendid... mai puțin un mic detaliu: cartonul copertei fusese imprimat pe dos de către tipograful român și se îndoia la cele patru colțuri ale sale, dînd albumului aparența unui fluture gata să-și ia zborul!".

Și o veste bună...

...pentru împătimiții benzii desenate franceze și nostalgicii „erei Vaillant", principalii cercetători români ai genului (grupați într-o echipă de istorici, desenatori și graficieni la Craiova și aflați într-un permanent contact epistolar cu omologii lor parizieni) afirmă că, în prezent, există toate indiciile că *Pif*-ul va reapărea în vara lui 2004, într-o formulă editorială ce include *gadget*-ul. După cum ne lasă și cartea lui Medioni să înțelegem, „adevărata poveste" *Pif Gadget* nu se încheie atît de ușor.[6]

(apărut prima oară în *Observator cultural,*
nr. 218 / aprilie / mai 2004)

Note

1. În legătură cu originea termenului *gadget*, a se vedea articolul semnat de Françoise Bosquet (*D'ou vient le mot «gadget»?*), în Période Rouge. *Janvier 1942,* Vaillant. Le journal le plus captivant – Pif Gadget, *Septembre 1973. Volume 1, Mai 2008 / Janvier 2009,* culegerea lui Richard Medioni, Pargny-la-Dhuys, Vaillant Collector (2009). Una dintre variantele considerate plauzibile de Bosquet este legată de numele artistului turnător francez Émile Gaget, care, în cadrul atelierelor *Gaget, Gauthier & Cie,* participase la realizarea armăturii Statuii Libertății din New York. În 1886, în momentul inaugurării statuii, Gaget ar fi comercializat cu mare succes niște cópii miniaturale ale acesteia, asociate ulterior cu numele americanizat al autorului: *gadget.*
2. Despre *gadget*-urile concepute de Jacques Nicolaou pe baza ingenioaselor sale bricolaje „de garaj", se găsesc informații detaliate în articolul lui Richard Medioni, *Le roi du bricolage et du gadget,* din Période Rouge. *Janvier 1942,* Vaillant. Le journal le plus captivant – Pif Gadget, *Septembre 1973. Volume 3, Novembre 2009 / Mai 2009* (*loc cit.*, 2010).
3. Din nefericire pentru fanii săi, Roger Masmonteil (*alias* R. mas) părăsește lumea benzii desenate în 2010, după o lungă suferință. Pentru date suplimentare legate de universul mas-ian al lui Pif, Pifou și Léo, a se consulta, printre altele, articolul lui Dragoș Cojocaru, *Pif, Pifou și Leo au rămas orfani,* în *Suplimentul de cultură,* nr. 281 / 11-17 septembrie 2010 și *site*-ul BD *The Comics Reporter*: http://www.comicsreporter.com/index.php/roger_masmonteil_1924_2010/. Observații esențiale despre mărcile stilistice și tematice ale desenatorului apar în cercetările lui Hervé Cultru: „Această imagine conține cîteva detalii tipice ale artei mas-iene, respectiv mîna personajului ținută la înălțimea pieptului sau întoarsă în mod elegant, cu palma ridicată în aer în partea din spate a corpului...". (*Vaillant.* Le journal le plus captivant. *1942 – 1969. La véritable histoire d'un journal mythique,* Paris, Vaillant Collector, 2006); „Toată arta lui Mas și a discipolilor săi este prezentă în această vinietă: tufișurile, cerul înnorat, păsările, siluetele desenate ca umbre chinezești și chiar personajul negativ aflat la pîndă...". (*Le style massien, un travail d'orfèvre,* în Période Rouge. *Janvier 1942,* Vaillant. *Le journal le plus captivant* – Pif Gadget, *Septembre 1973. Volume 3, Novembre 2009 / Mai 2009, loc cit.*, 2010).
4. Pe tema relației reciproc reciclative și comercial profitabile *gadget* – serii BD promovate în *Pif*, a se vedea și observația lui Lawrence Grove

din *Text / Image Mosaics in French Culture: Emblems and Comic Strips*, Farnham, Surrey, Ashgate Publishing Limited (2005): „Ca și în cazul fotografiei, *gadget*-ul a fost introdus rapid în conținutul revistei, devenind parte integrantă a acesteia, făcînd adeseori legătura cu benzile desenate și accentuînd și mai mult natura hibridă a produsului final".

5. Pentru o comparație a modelelor de *dimestore toys* cu *gadget*-urile din *Pif*, a se consulta Période Rouge. *Janvier 1942*, Vaillant. Le journal le plus captivant – Pif Gadget, *Septembre 1973. Volume 2, Février 2009 / Octobre 2009* (*loc cit.*, 2009), secțiunile *À la source du gadget...* (Christian Potus), *La folle chasse aux gadgets* și *Albert Ducrocq et les "Scientipifs"* (Richard Medioni). De un larg interes bibliofil este și secțiunea *Urgences. Quand les jeunes lecteurs de* Pif Gadget *faisaient leurs petites expériences...*, în care Medioni relatează în premieră, după aproape 40 de ani, problemele (hilare sau grave) pe care utilizarea improprie a unora dintre *gadget*-uri le-au produs foarte tinerilor cititorilor: vizite la O.R.L., ca urmare a introducerii boabelor de *Pois sauteurs* în timpan (pentru a amplifica zgomotul produs de acestea) sau spălări stomacale la serviciul Urgențe, din cauza înghițirii pudrei de *cerneală invizibilă* (copilul respectiv își dorise să devină, la rîndul lui, invizibil!). Cititorii mai pot afla și detalii despre data de apariție a primului *gadget* din istoria Editurii Vaillant: în nr. 300 al publicației *Vaillant*, mai exact la 11 februarie 1951 [v. contribuția lui Mariano Alda – *La surprise de la rédaction*, din Période Rouge. *Janvier 1942*, Vaillant. Le journal le plus captivant – Pif Gadget, *Septembre 1973. Volume 1, Mai 2008 / Janvier 2009* (*loc cit.*, 2009)]. Montajul mobil identificat de Alda era compus dintr-un „desen animat" care se decupa, se introducea într-o fantă de hîrtie cu spații libere pe verticală și se mișca printre acestea, făcînd să apară, pe rînd, figurile lui Placid și Muzo. „Desenul animat" stroboscopic din 1951 poate fi considerat „strămoșul" „*gadget*-ului animat" („*L'Animoscope*") cu *Les jeudis de Corinne et Jeannot*, din *Pif Gadget* nr. 51 / februarie 1970.
6. *Pif Gadget* a revenit pe piață la 1 iulie 2004, ca publicație lunară de 132 p., editată de Pif Editions. Revista era condusă de François Corteggiani (redactor-șef BD), unul dintre desenatorii seriei *Pif* de la mijlocul anilor '70, alături, la vremea aceea, de Cance, Motti, Yannick (care, în 1976, preluase personajul lui C. Arnal, Hercule, dedicîndu-i o serie separată) și Dimberton. Primul număr a oferit cititorilor un mai vechi *gadget* de succes (*les Pifises*), iar Pif era desenat de Chicco (pseudonimul lui Bernard Ciccolini). Linia grafică a seriei-vedetă nu mai avea, însă, aproape nimic în comun cu tușele lui Arnal, mas, Cance sau Cavazzano (ultimul, desenator celebru și al personajelor lui Walt Disney: Mickey Mouse, Donald Duck ș.a.), autori care îi conferiseră

lui Pif marca identitară de neuitat. Treptat, revista și-a micșorat numărul de pagini (mai întîi, la 100; apoi, la 84) și a (re)început să acumuleze datorii. Din păcate pentru fanii eroului comic al lui Arnal, la începutul anului 2009, agențiile de presă franceze și ziarele românești anunțau falimentul societății care edita revista, sub titlul: *„Pif* a murit!" (v., printre altele, știrea din *Cotidianul* / 23 ianuarie 2009, la adresa: http://www.cotidianul.ro/pif_a_murit-71107.html). În ceea ce mă privește, fac parte din categoria cititorilor încăpățînați, pe care, în ciuda trecerii timpului, o astfel de știre nu are cum să îi convingă.

Cuprins

Interfață. Pentru o bibliotecă virtuală 5

Imagini ale culturii populare

Scurtătura semnificativă 11
În așteptarea unei recunoașteri 21
Incursiune fantasmatică 25
Dictatura imaginii 31
În căutarea viitorului trecut 38

Benzi desenate & desene animate

Metafizica violenței desenate 45
Desenul animat postmodern 48
Un jurnal desenat 51
Fantezia corectitudinii politice 54
America în genunchi 58
Stereotipii canine 62
Călătoriile lui Corto Maltese 64

Noul canon

„Huliganismul" în cultură 73
Mersul romanului 83

Literatura română în corsetul canonic 87
Un manifest postmodernist 96
Literatura de mîine 103
Șapte idei radioactive 111
Contrabandă cu idei radioactive 114
Între muzeu și laborator virtual 121
Benzile desenate și canonul postmodern 125
Voci literare 153
Ion Barbu și poezia care (nu) se înțelege 174
Corpuri spectrale 180
Corpuri dezarticulate 186
Literatura în matrice 194
Tehnocultura. Evoluție și impact 203

Cronici postmoderne

Dialoguri digitale 209
Creangă și „acțiunea afirmativă" 211
În căutarea lui Thomas Pynchon 215
O poveste cu un Tolkien 220
Romane polaroid 227
Lumea nebună a lui Mark Leyner 232
Caragiale în benzi desenate 238
Pif Gadget. Istoria unei reviste inegalabile 242

În colecția *Performa*

au apărut:

Dan Perjovschi – *20/22. Douăzeci de ani de texte*

George Banu – *Trilogia îndepărtării*

Tudor Caranfil – *Cetățeanul Kane. „Romanul" unui film*

Cristina Modreanu – *Casa dinăuntru*

Iulia Popovici – *Un teatru la marginea drumului*

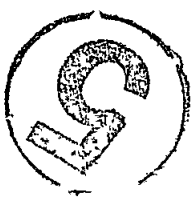
Bogdan Ghiu – *Eu-(l) artistul. Viața după supraviețuire*

www.polirom.ro

Redactor: Mădălina Ghiu
Coperta: Laurenţiu Midvichi
Tehnoredactor: Daniel Scurtu

Bun de tipar: martie 2011. Apărut: 2011
Editura Polirom, B-dul Carol I nr. 4 • P.O. Box 266
700506, Iaşi, Tel. & Fax: (0232) 21.41.00; (0232) 21.41.11;
(0232) 21.74.40 (difuzare); E-mail: office@polirom.ro
Bucureşti, B-dul I.C. Brătianu nr. 6, et. 7, ap. 33,
O.P. 37 • P.O. Box 1-728, 030174
Tel.: (021) 313.89.78; E-mail: office.bucuresti@polirom.ro

Tipografia S.C. MEDIAPRINT S.R.L.
str. Bucureşti, nr. 254-256, Călăraşi, 9100058
tel. (0242)31.12.95, fax. (0242)31.12.95



În plină „epocă de aur" ceauşistă, copilăria lui Ion Manolescu (n. 1968) a fost marcată iremediabil de revista franţuzească de benzi desenate *Pif Gadget*. Pentru „Johnny", ca şi pentru o întreagă generaţie de copii născuţi în perioada 1950-1970, acest săptămînal a fost singura cale de evadare dintr-o lume cenuşie, tristă, dirijistă pînă în cele mai intime detalii. După cum spune chiar autorul, „Una dintre marile bucurii ale copilăriei mele venea adusă de poştaş în forma unei reviste în culori, ambalată într-un plastic moale şi lipicios pe care îl miroseam îndelung, înainte de a-l deschide. Era *Pif Gadget*".

Dodo Niţă, autor al *Istoriei benzii desenate româneşti. 1891-2010*

Desenul de pe copertă îi aparţine lui Puiu Manu şi reproduce o casetă din albumul BD *Tînărul şi marea*, Editura Stadion, Bucureşti, 1973.

Performa

Polemică faţă de inerţiile gîndirii culturale elitiste, ca şi faţă de spiritul estetic conservator, cartea adresează numeroase provocări intelectuale diferitelor categorii de cititori, încercînd să acopere gusturi, aşteptări şi niveluri de receptare nuanţate: cronici de întîmpinare ale unor bestselleruri româneşti şi universale, articole de teoria imaginii – aplicate benzii desenate, desenului animat sau videoclipului –, studii de istoria literaturii (vizînd redefinirea noţiunii şi o reevaluare a cîmpului cultural autohton), manifeste şi articole programatice, în care sînt demontate o parte dintre prejudecăţile sistemului critic românesc, înainte şi după 1989.

Amatorii de pariuri culturale vor găsi în *Benzile desenate şi canonul postmodern* nu numai schiţa imprevizibilă şi deseori fluctuantă a fenomenului literar autohton actual, ci şi pronosticurile autorului, aflat în primele rînduri ale avangardei culturale contemporane.

V-aţi gîndit vreodată la un canon flexibil şi tolerant? Un canon multiplu, care să fie la fel de primitor ca raftul de librărie şi la fel de divers ca arhivele de Internet? Aţi conceput, măcar o dată, o bibliotecă virtuală, în care să intre marile (dar şi micile) preferinţe ale umanităţii? Iar dacă aţi proiectat un astfel de laborator imaginar, i-aţi văzut acolo, unul lîngă altul şi cu drepturi egale, pe Noica şi Corto Maltese, Marin Preda şi Astérix, Cărtărescu şi Garfield, Sebastian A. Corn şi Pif?

Dacă răspunsul este *da*, atunci înseamnă că *Benzile desenate şi canonul postmodern* vi se adresează; dacă e *nu*, volumul s-ar putea să vă ajute să vă răzgîndiţi.

Ion Manolescu

ISBN 978-973-23-2930-6

9 789732 329306

www.cartearomaneasca.ro

Performa

ION MANOLESCU BENZILE DESENATE ŞI CANONUL POSTMODERN

CR